



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Inszenierung und Subjektentwurf bei Cindy Sherman - Subjekte der "Indifference": Fluide Konstruktionen, Destabilisierung und Intersektionalität.

Kulturtheoretische Analysen zu Jacques Derridas Interpretation der
Geschlechterdifferenz anhand ausgewählter Beispiele postfeministischer
visueller Medienkunst

Verfasserin

Johanna Bruckner

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Ort der Einreichung: Wien, 2009

Studienkennzahl: A 307

Studienrichtung: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Elke Mader / Univ. Prof. Dr. Sabeth Buchmann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
---------	---

1. TEIL

Einführung und Kontext

1. Einleitung: Dimensionen und Rahmen	9
1.1 Aufbau und Inhalt	11
1.2 Cindy Sherman: Kontexte	13
 2. Cindy Sherman und Jaques Derrida: Einführungen	 14
2.1 Differenz und Subjektentwurf	14
2.2 Körperinszenierung und Subjektentwurf:	
Cindy Sherman im Kontext methodischer Zugänge	18
2.2.1 Diskurs - Bild - Butler: Sherman im Kontext J. Butlers	20
2.2.2 Rekonstruktionen des französischen Feminismus als historisch-theoretischer Zugang: Irigaray, Kristeva, Cixous und Spivak	23
2.2.3 Margaret Mead: Geschlechtersymbolisierung als Maske und Ritual aus der Sicht anthropologischer Forschungen	27
2.3 Eine dritte Kategorie?	29

2. TEIL

3. Derrida und Sherman im Kontext visueller Dekonstruktion	31
3.1 Strukturalismus und die Verbindung zu Derrida:	
Dekonstruktion von Text und Referentialität	31
3.2. Die Trias der Dekonstruktion:	
Zeichen, Struktur, Differenz und Spuren – Grundprinzipien	33

3.2.1	Differenzierung und Spiel, Exkurs und Rekurs	34
3.2.2	Zeichen, Wiederholung und Spur	35
3.2.2.1	Zeichen und Wiederholung	35
3.2.2.2	Die Spur	37
3.3	Geschlechterdifferenz im Poststrukturalismus – Shermans Methodeelemente	39
3.4	Stil und Differenzkonzeptionen – Transferialität der Zeichen	42
4.	Lacan/ Derrida: Kontexte	43
4.1	Interventionen in den Lacanianismus	43
4.2	Die neue Choreographie der geschlechtlichen Differenz	44
4.3	Heideggers Konzept des Daseins: Exkurs	46
5.	Visuelle Dekonstruktion: Methoden und Interpretationen	47
5.1	Sherman im Kontext theoretischer und visueller Interpretation: Distanz, Fake und Phantasma	47
5.2	Voyeurismus und Abstand	50
5.3	Shermans postmodernes Subjekt als darstellender Diskurs: Fairytale, Horror- und Disgust Pictures	54
5.4	Identität, Bild und Diskurs	64
5.5	Dekonstruktive Bildräume	66
5.6	Phantasma in den Sex-Pictures	68
6.	Visuelles Simulacrum und Spacing	73
6.1	Theatrale Doppelung und Mimesis	73
6.2	Verschiebung und Spacing	75
6.3	Feministisches Spacing: Kontroversen	76
6.4	Geschlechterrhetorik von Räumen: Ausgleich und Spacing im Kontext feministischer Zugänge	78

3. TEIL

Perspektiven, Potentiale und Gesamtkontext

7. Feminismus und Dekonstruktion: ein Ensemble?	81
7.1 Feminismus vs. Kritik: "Diving Mask Woman"?	84
7.2 Kontexte - Räume der Destabilisierung: Schlussbemerkungen	86
7.2.1 Schönheitsdiskurs, Norm und Marktgeschehen: Räume der Transgression	86
7.2.2 Feministische Positionen im Kontext Derridas	91
 Nachwort	 95
Literaturverzeichnis	99
Anhang	112
Bildmaterial	113

Vorwort

Titel einer wissenschaftlichen Arbeit mögen selbsterklärend sein. Der Titel dieser Arbeit stößt womöglich vorerst auf Gedanken latenter Undefinierbarkeit des Projekts, was in selbstreflexivem Sinn die Kohärenzlinien und das Gerüst der Arbeit reflektiert. Dieses genannte Postulat bedeutet keine womöglich vage oder unumreißbare Fragestellung, sondern plädiert für eine Art von Textnarrativ, welches diesen als offen und vielstimmig zu verstehen sieht, aber dennoch gleichzeitig genau die Linien seiner thematisch spezifischen Fokussierung kennt. Diese Arbeit ist ein dekonstruktives Projekt, das in der Verbindung zweier gegenwärtig besonders bedeutender Charaktere eine wertvolle Allianz sieht. Es zeichnet sich durch seine systematisch wissenschaftlich analysierende Position aus und versteht sich in diesem Sinne im Axiom des (Post)Strukturalismus verankert, wenngleich diese Situierung aber wiederum dekonstruiert werden kann und damit gleichzeitig seine Abgrenzung zu Paradigmen und ‚Ismen‘ postuliert wird.

Die ersten Ideen zu diesem Text entnahm ich aus Studientexten aus der Visuellen Kunstanthropologie sowie den postmodernen Kunst- und Kulturwissenschaften, in denen ich interessante Verbindungen zwischen Cindy Sherman und der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey entdeckte. Ich danke hier meiner damaligen Lehrveranstaltungsleiterin und Betreuerin dieser Arbeit Prof. Elisabeth Buchmann von der Akademie der Bildenden Künste Wien für die Inspirierung und das kompetente Feedback während meines Schaffens. Ich danke genauso meiner Betreuerin Elke Mader an der Universität Wien für ihre motivierenden Empfehlungen. Darüber hinaus bedanke ich mich bei Martina Dobbe an der Universität der Künste Berlin, wo ich den Großteil meiner Recherchen durchgeführt habe. Ich darf auch Jaap Bos von der Universität Utrecht erwähnen. In seinen Seminaren zur Dekonstruktion konnte ich mein persönliches Interesse zur Postmoderne entfalten lassen. Ich danke seinen inhaltlich „postmodern“ gestalteten Seminaren, in denen grundlegende Gedanken zu dieser Arbeit wurzeln.

1. TEIL

1. Einleitung: Dimensionen und Rahmen

Die Tradition Cindy Sherman⁰ zu interpretieren ist eine weit reichende und vielseitige. Diese im Post-Feminismus/ -Strukturalismus situierte Arbeit setzt sich mit der gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechterdifferenz innerhalb "westlicher Kultur" auseinander. Anhand der spezifischen Fragestellung, wie die Künstlerin Cindy Sherman Jacques Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz in Photographien visualisiert, wird thematisiert, wie das weibliche Subjekt, verstanden als multiple Identität und diskursives Produkt aus Kultur und Sprache, hergestellt wird. Shermans Werk ist geprägt von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Bild der Frau, das im Diskurs der Hoch- und Massenkultur vermittelt wird. Im Gesamtkontext der Studie wird darauf Bezug genommen wie durch 'Gender Role Play' in Shermans Arbeiten Kategorien destabilisiert werden und wie Gender in dieser Hinsicht im Kontext des aktuellen Marktgeschehens ideologischen Schönheitskonzeptionen unterliegt, welche von der Künstlerin durch visuelle Sprache herausgefordert und gleichsam destabilisiert werden. Diese Fluktuationen betreffen ebenso die mit Gender verbundenen Kategorien wie Klasse und Space, die in Sprache als binäres System eingeschrieben sind (Derrida).

Folgende dreiteilige transdisziplinäre, kulturwissenschaftlich anthropologische Arbeit beschäftigt sich exemplarisch und analytisch mit dem weiblichen Körper postfeministischer visueller Medienkunst. Sie analysiert ausgewählte Arbeiten der Künstlerin Cindy Sherman in Hinblick auf die Frage, inwiefern sie Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz visuell umsetzt: Derrida sucht nach einer neuen Choreographie sexueller Differenz und versucht einen "anderen" Begriff sowie Modi der Repräsentation von Frau einzubringen. In Shermans postfeministischer visueller Medienkunst lassen sich Parallelen zu Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz finden. Beide versuchen die Signifikanz in ihren Modellen zu verwerfen und mit neuen Choreographien und Dynamiken der Repräsentation zu spielen.

⁰ "Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman (geb. 1954) bedient sich des Mediums der Photographie, obwohl sie kaum als Photographin im dokumentarischen Sinne zu verstehen ist. Cindy Sherman kam während ihres Kunststudiums am State University College in Buffalo zum ersten Mal in Kontakt mit der Photographie. Nachdem sie ihre Ausbildung 1976 mit einem Bachelor of Arts abgeschlossen hatte, zog sie ein Jahr später nach New York. Seit den späten siebziger Jahren ist sie in Personalunion als Photographin, Schauspielerin und Ausstatterin im Medium der inszenierten Photographie tätig" [5].

Der Anthropologe Claude Levi-Strauss¹ als Vertreter des Strukturalismus hat mit der Formulierung eines Theorems, in welchem universale Denksysteme auf binären Oppositionen beruhen, und die Ordnung der Welt in Gegensatzpaare einteilen, wichtige Beiträge für poststrukturalistische und postfeministische Strömungen geschaffen. Mit ihrer Weise, Differenzen und binäre Hierarchien neu zu schreiben, zu redefinieren, neu zu gestalten und selbst anders oder fremd zu inszenieren, bringt Sherman neue Bedeutungen in das komplexe Verhältnis von Körper, Raum und Betrachter und widerspiegelt dabei gleichsam neben Aspekten Derridas formulierter Differenzkonzepte postanthropologisch feministische Ansätze zu Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz von u.a. Collin und Heritier. Diese Ansätze begleiten und finden innerhalb Derridas philosophisch/ anthropologisch formulierter Theoriesäulen statt. Sherman exploriert die kulturelle Heterogenität des Begriffs Gender und zeigt sein dynamisches Potential zur Dekonstruktion innerhalb der künstlerischen Selbstinszenierung.

In kulturtheoretischer Hinsicht beschäftigt sich die Arbeit mit der Interpretation der binären Struktur des Eigenen, im spezifischen mit dem Fremden als "kulturell Anderem" innerhalb des Eigenen und fasst damit die kulturellen Beziehungen der Gender-Struktur als Produkt historisch-diskursiver Verhältnisse auf. Anlehnend an die Aussage der französischen Anthropologin Heritier rückt die Arbeit die Beziehung zwischen Kultur und Subjekt interpretiert als Konstrukt, Maske, Inszenierung und Ritual in den Raum kulturtheoretischer Forschung: "Anthropologists are now consulted (...) dealing with, for example, questions of (...) involving social relationships between the sexes. Although, the relationship between the sexes is not generally the focus of anthropologists, we are nonetheless confronted with a double difficulty: a social problem, which are both real and urgent" (Heritier 2006).

Margaret Meads anthropologisch orientiertes Modell der Geschlechterkonzeption ist Ausgangspunkt der Überlegungen zu dieser Arbeit, die ich weiterführend mit kunsttheoretischen und strukturwissenschaftlichen Kontexten verbinden will, und die mich dazu brachte, Meads Überlegungen in der Postmoderne aufzugreifen, und diese in Derrida sowie Shermans Arbeiten zu erkennen.

¹ "Eines dieser universalen Denksysteme ist die binäre Opposition oder komplementäre Dichotomie, welche das Denken in Gegensatzpaaren (heiß-kalt, oben-unten, usw.) erklärt. Auf diesen Überlegungen basierend tendieren Menschen ihre Umwelt zu klassifizieren. Dabei verwendete Schemata sind nach Lévi-Strauss interkulturell übertragbar und beweisen die Uniformität der Strukturen des menschlichen Denkens" (Barnard 2000; [2]).

Die Darstellung des 'ambivalenten Körpers' in der postfeministischen Kunst erweist sich als politische Reaktion auf sozial konstruierte Norm- und Regelsysteme. Die Konstruktion des Körpers um diverse Gender-Rollen und seine Reproduktion innerhalb machtgeladener gesellschaftlicher Systeme zählen zu zentralen Anliegen feministischer, zeitgenössischer Kunst. Körperinszenierungen um Posierung und Positionierung des weiblichen Subjekts, die Infragestellung sozialer und kultureller Codes sind die wesentlichen Themen feministischer visueller Medienkunst. „Feminismus und Postmoderne sind keine rein deskriptiven Kategorien, sondern Begriffe, die Wirklichkeiten schaffen und Wertungen enthalten. Sie geben den Praktiken, die sie zu beschreiben versuchen, Bedeutung und definieren sie“ (Benhabib 1995: 271).

Wie dekonstruiert Derrida die Geschlechterkategorie und wie widerspiegelt Sherman dies in ihren Medienarbeiten? Folgender Text exploriert in diesem Sinn, um nochmals genauer auf die Fragestellung zurückzukommen, Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz und deren Visualisierung in Shermans Werken. Die Arbeit setzt sich aus intertextuellen Analysen zusammen, welche die Verbindung mit ausgewählten Werken der Künstlerin herstellen und gleichsam analysieren, wie sozial produzierte und inszenierte Geschlechterkategorien dekonstruiert werden. Shermans Versuch ist nun ein kritischer, der die Konstitution von Gesellschaftsstrukturen ins Blickfeld der Analyse rückt und alternative Modelle, wenn nicht utopische Gesellschaftsentwürfe der Subjektbeziehungen darlegen will.

1.1 Aufbau und Inhalt

Die Metapher des "Spielens", Redefinierens oder Inszenierens der Zeichen findet sich innerhalb der "Differance" der Dekonstruktion wieder. Ein Großteil der Arbeit erlaubt in diesem Sinn, um Shermans dekonstruktiven Charakter zu verstehen, in Derridas Zeichenphilosophie im Kontext Poststrukturalismus einzublicken. Das Spiel mit den Signifikanten dekonstruiert gleichzeitig die Differenzstruktur, deshalb können die Arbeiten der Künstlerin im Hinblick auf die Bedeutung von Differenz erläutert werden. Butler und Cornell sind in diesem Kontext von Bedeutung, da Shermans kritisches Handeln in der Kunst auf den Diskurs-Philosophien Butlers beruht und ihre Subjektdarstellung bzw. Herstellung in weiterführender Tradition stehen. Sie zeigt variable Subjektentwürfe und sieht hier einen utopischen Entwurf der Redefinierung der binären Gesellschaftsstruktur.

"Why must there be a place for women? And why only one single, completely essential place?" (Holland 2004:14, zit. nach Derrida). Die Diskussion dieser Frage zählt zunächst zum Leitmotiv. Es setzt Sherman in Szene und verbindet sie gleichsam mit diesem Postulat. Poovey (1994) sieht innerhalb der Dekonstruktion drei "tools", die sie mit dem Feminismus verbindet:

1. "Deconstructive strategies could enable feminists to write a history of the various contradictions within institutional definitions of women that would show how these contradictions have opened the possibility for change,
2. deconstruction can 'challenge hierarchical and (binary) oppositional logic';
3. deconstruction offers the idea of the 'in-between', which constitutes 'one tool for dismantling binary thinking'" (Elam 1994:20; zit. nach Poovey 1994:58).

Das zweite und dritte Statement sind im Kontext dieser Arbeit von Bedeutung. Zunächst, bevor ich auf eben Zitiertes genauer eingehe, soll dargelegt werden, dass Derrida die Existenz einer ontologischen Geschlechterdifferenz postuliert, die jedoch unbewertet bleibt. Kultur erst stellt Konnotationen her, die das jeweilige Geschlecht in "Gender" einschreibt. Derridas Versuch der Dekonstruktion der Geschlechter negiert nicht, dass es zwei geschlechtliche Wesen gibt, die sich untereinander nicht unterscheiden, sondern es sei hier vielmehr mit Sherman darauf hingewiesen, dass das biologische "Sex" sowie das kulturelle Gender in einen Diskurs der Bedeutungsproduktion eingeschrieben sind und die Rezeption, den kulturellen Umgang, die aktive sowie verbale Kommunikation, sowie die Institution der Gesellschaft prägen. Shermans visuelle Sprache weist auf Geschlecht und seine Einordnung in eine Kategorie als Diskurs hin, innerhalb der seine Konstitution zustande gekommen ist, und zeigt vor allem in den Untitled Film Stills, wie Kultur diese Konnotationen herstellt. Indem sie unterschiedliche Frauenrollen rekonstruiert, gesellschaftlich "klischeehaft" arbeitet, in alle selber hineinschlüpft, wird vorgeführt, dass diese kulturelle Maskeraden sind. Derrida argumentiert weiterführend und - hier schließe ich an die obigen 'Statements' an - dekonstruiert hierarchische Oppositionen, die als Text außerhalb der binären Struktur losgelöst von Signifikat und Signifikanz fungieren.

Zum Aufbau der Arbeit möchte ich festhalten, dass zunächst der theoretische Kontext der Künstlerin in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, bevor im zweiten Teil genauer auf analysierende Verbindungen eingegangen wird. Hier wird Diskurs und Theorie in der Praxis gefunden und rekrutierend auf Butler eine theoretische Positionierung festgelegt. Im Weiteren bezieht sich die Analyse auf vor-postmoderne Schriften, auf denen sich Derridas Überlegungen zum Großteil stützen. Basierend auf Heidegger in Hinsicht auf das Konzept des Daseins und

seinen Einfluss auf Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz wird in weiterer Hinsicht auf die Überlegungen von Levinas, Heritier, Mead, Krauss, Kristeva und Mulvey, sowie Lacan Bezug genommen. Derridas Interpretation der Differenz der "Sexes" ist die Kritik an Lacan. Im dritten Teil wird die Arbeit kontextualisiert, sie nimmt auf die Relevanz des Projekts auf gesamtgesellschaftlicher Ebene und vor dem Hintergrund der gegenwärtigen aktuellen Positionen des Feminismus und der Dekonstruktion Bezug, und resümiert aus ermittelten Analysen mögliche Potentiale.

1.2 Cindy Sherman: Kontexte

Shermans Werk rückt Dynamiken der Subjektkonstruktion in den Mittelpunkt und schafft zunächst aus antifeministischer Perspektive, erst später erweckt ihr Werk für feministische Analysen Gefallen. Ihre Entwürfe konstruieren Subjekte, die gesellschaftlichen Normvorstellungen entweichen und innerhalb dekonstruktiver Formen von Subjektorganisation wirken. Postanthropologische, feministische TheoretikerInnen, vor allem aus dem Poststrukturalismus kommend, wie Kristeva, Collin und Heritier haben begleitend zu Derrida auf die Dekonstruktion von Geschlecht innerhalb der Performanz hingewiesen und sollen im Kontext Sherman und post-strukturalistischer Zugangsweise dieser wissenschaftstheoretischen Arbeit erwähnt werden.

Durch die Postmoderne wurde die Trennung in der Kunst zwischen Hoch- und Popkultur, entgegen wertender Gegenüberstellung, neu definiert. Die 70er Jahre etablierten ein Verständnis des Körpers, welche diesen als Ort politischer Auseinandersetzungen wahrnehmen, an dem sich symbolische Handlungsspielräume manifestieren, die Hierarchisierungen nach sich ziehen. Die Politik des Körpers wurde in eine Politik der Ästhetik des Körpers transformiert, forderte im Kontext der Krise der Repräsentation neue Begrifflichkeiten und öffnete feministische Diskurse dem Einfluss von Semiotik und Psychoanalyse. "Die ursprüngliche Idee, dass Bilder zur Entfremdung der Frau von ihrem Körper und ihrer Sexualität beitrugen, und die damit einhergehende Hoffnung auf Befreiung wichen Theorien über die Darstellung als Symptom und Zeichen der Art und Weise, wie Probleme, die im Patriarchat aufgrund sexueller Unterschiede entstanden waren, auf das weibliche verlagert werden konnten" (Mulvey 1991:286). Die Krise der Repräsentation des Frauenkörpers in der Kunst von Shermans Darstellungen spiegelt jedoch "eine Doppelung, und damit eine Verfremdung", und gilt dabei nicht - wie oftmals postuliert - als

Rückschritt ihrer Zeit.

Geschlecht ist ein aus Kultur und Sprache hergestelltes Produkt: Sherman erkennt diese Formulierung aufgrund ihrer historischen Position, situiert in Amerika der 70er Jahre. Sie ist mit den Erwartungen, die Kultur an die Frau stellt, unzufrieden und will diesen idealisiert vorherrschenden Normen alternative Modelle bieten. Die Dekonstruktion eines bestimmten weiblichen Bildes, sowie ein damit verbundener Blick, sind in fast allen Serien zu finden. Sherman setzt neue Formen der Gestaltung im Dialog innerhalb der Bildkonstruktion ein und betrachtet in dieser Hinsicht visuelle Sprache als Dialog mit Kultur und all seinen Ausprägungen und Bedeutungen. Ihre Werke werden in Interaktion mit seinem Kontext, in den es eingebettet ist, gebildet, und sind ein ständiger kommunikativer Austausch zwischen Sprache, Kultur, vermittelt durch sie selbst, als die Mediatorin zwischen der genannten Dimension. Ihr Werk ist also Diskurs selbst, ein sprachliches System an Unterschiedlichkeiten, das sich selbst ständig neu definiert, in andere Positionen bringt und sich in jedem Moment des Engagements verändert. Ihr Kunstwerk spricht nicht über Differenz, sondern die Differenz wird im Augenblick selbst mittels ihrer Darstellung selbst dekonstruiert².

2. Cindy Sherman und Jacques Derrida: Einführungen

2.1 Differenz und Subjektentwurf

"I wanted to imitate something out of the culture and also make fun of the culture as I was doing it". (Cindy Sherman)

² Exkurs zu Shermans Methode: Etwas nachmachen heisst hier, etwas zu re-repräsentieren, gegebenes zu inszenieren, gleichzeitig zu hinterfragen, und etwas zu belächeln. Die Kultur, Symbolsysteme zu belächeln, heisst sie aus einer Perspektive zu lesen, die kritisches Handeln erlaubt. Sherman zeichnet sich hier durch ihren dekonstruktiven Approach aus, auch gleichermassen in ihrer Fähigkeit, kritisch über die Gesellschaft als Produkt zu sprechen aus, denn etwas zu belächeln verlangt eine übergeordnete Position, die das zu belächelnde schon einmal durchschaut haben muss. Das ebenso "Sich aus der Kultur einen Spass zu machen" reflektiert Shermans poststrukturalistischer Umgang mit der Kultur, indem sie sich hier nicht als Bedeutungstifterin auszeichnet, der Kreation neuen Wissen, der Beweisführung oder der Etablierung neuer Genre in der Kunst sondern Zeichen- und Symbolsysteme als fluide begreift und mit diesen in ihren Arbeiten symbolisch und metaphorisch, bedeutungsredefinierend zu spielen beginnt. "Spielen" heisst hier, die Strukturen von Text und Bedeutungen zu lösen, und sie in einem Netzwerk neu zu platzieren, um neue mögliche Zusammenhalte zu finden.

Einige Leute mögen denken, dass ich völlig besessen bin von Ekelerregendem oder Schrecklichem, und dann sage ich auch noch etwas Fürchterliches über Frauen in der Gesellschaft, während ich selbst einfach Spaß habe. Es ist derb und eklig, aber das ist irgendwie lustig (Sherman; Interview [1]).

Der „Symptom- und Effektkörper“ (Volckhart 2006) in der Inszenierung von Cindy Shermans visueller Medienkunst ist ein innerhalb kultureller Sujets und normativer Systeme festgesetztes und regelgeleitetes, konstruiertes Objekt, indem der Körper zur symbolischen Verbildlichung eines 'leeren Gefäßes' wird, das inszeniert, gefüllt und geschmückt werden kann. In dieser Hinsicht bezeichnen Shermans Subjekte das sichtbar gemachte Produkt geschaffener kultureller Leistungen, die durch den Körper als Träger von Symbolsystemen visualisierbar gemacht werden können.

Sherman hinterfragt die binäre Matrix des Gender-Apparates und seine Reproduktion durch die Gesellschaft, und erkennt Potential darin, diese Codes zu dekonstruieren, und diese aus spezifischen Verhaftungen in neue Diskurse zu transformieren. Ihre vielfältigen Inszenierungen einer Person – nämlich ihrer selbst –, die die praxisreale Konstruktion der binären Geschlechtermatrix verdeutlichen, sind dabei künstlerisches Vehikel um politisch zu handeln und um somit Gegen- bzw. Alternativmodelle produzierter Subjektivation aufzuzeigen.

Sherman schafft Wege, die es erlauben "to move beyond the identification of a unique vision of femininity as constituted through an imaginary binary opposition to masculinity (Nahon/ Oliver 2004:159)". In dieser Hinsicht ist Shermans Kunst ein "demystifier of myth, a de-mythifier".

Der Körper in Cindy Shermans Kunst wird im Rahmen poststrukturalistischer Interpretation als Überschneidung von Physischem, Imaginärem und Symbolischem betrachtet: Die Frau gilt als "Symptom" und verkörpert gleichsam ein Emblem vom "Verschwinden des weiblichen Subjekts" als solches (Loreck 2002; zit. nach Eibelmayer 1993:195f). "Die Künstlerin setzt nicht nur "alle zu Verfügung stehenden Mittel und Effekte der Theatralik ein um die weiblichen Rollenklischees zu übersprengen, ihre Methode lässt gleichsam die gesamte Bühne der Repräsentation, auf der sich Subjekte und Bilder konstituieren, einstürzen. Dies impliziert auch eine Erschütterung der Position des Betrachters, der als männlich vorausgesetzt wird" (ebd.). Ersterer Teil des Zitats konstituiert sich als tragende Komponente der Erörterungen dieses Textes. Diese genannte Bühne der Repräsentation basiert auf Zeichenketten, die in ihren Spuren realitätskonstruierend wirken und als ideologische Dimensionen der Gesellschaft fungieren.

In diesem Sinn charakterisiert Shermans Arbeit Paul de Mans Zitat, sie sei nämlich "die unbequeme Mischung aus Behauptung und Verneinung, von Anmut und Gewalt, von Mystifikation und Klarheit, (...) die die angebliche Ästhetik des Textes ausmacht". Diese Frage verlangt eine rhetorisch analytische Zugangsweise des 'Bildtextes', der in der Dekonstruktion situiert ist, eine Verschiebung von Identität auf Differenz einfordert und traditionelle Totalitätsmodelle negiert (Bohrer 1993:103). Es gibt keinen definierten Sinnbegriff weder der Differenz noch des Geschlechts, der als Ausgangspunkt oder Zielbegriff für Verständnis oder Interpretation herangezogen werden kann. Sinn ist in jeder Hinsicht hier "als Effekt des Spiels innerhalb der Differenzen" anzusehen, indem "allererst Oppositionen wie zum Beispiel Sinn/ Unsinn, Spiel/ Ernst, Kunst/ Wirklichkeit, wahr/ falsch, gut/böse, schön/hässlich, eigentlich/ uneigentlich, innen/außen, (...) hergestellt werden und in jedem Fall wiederum dekonstruiert werden können, bzw. sich selbst innerhalb des Textes dekonstruieren. Dieses Spiel um die Differenzen, deren Konstruktion und Dekonstruktion lässt sich im Rahmen des Konzepts der Differance/ Indifferance anwenden (ebd.).

Innerhalb dieses Postulats kommen relationale Tropen wie Metapher, Allegorie oder Symbol in Betrachtung, deren epistemologische Effekte adäquaterweise aus kultur-theoretischer Sicht interpretiert werden. Anschließend wird dabei darauf hingewiesen, dass Sprache in der visuellen Kunst nicht abschließbar ist und daher auch keine eindeutigen Referenzen noch Definitionen (ebd.104) sondern Konventionen erkennbar seien. Die Inszenierung des Subjekts führt uns die Konstruktion von Rollen als Maskerade vor, und die Art und Weise, wie Selbst in diese verpackt ist, in diskursives Wissen eingeschrieben ist, wie Gender-Rollen darin verhaftet sind und in seiner Reproduktion ein kategoriales Binom aufrecht erhalten. Shermans Inszenierungen sind Versuche, Realität anders zu konstruieren, mit Zeichensystemen alternativ als ordnend strukturell umzugehen, gleichzeitig Utopien zu schaffen und mit Realitätskonstruktionen zu spielen. "Obgleich die Darstellungskompetenzen, über die ich verfüge, die Meinen sind, so bin ich doch andererseits in sehr geringem Maße Quelle meiner Darstellungsinhalte" (Sherman; zit. nach Schaeffer 1999:232). Dies ist eine Folge der Tatsache, dass die ersten von uns gezogenen Lehren (und daher auch die Darstellungen, die diese Lehren leiten) nur teilweise aus einem empirischen, von Versuch und Irrtum geleiteten Herantasten hervorgehen, sondern größtenteils auf der Assimilation (mimetischer, aber natürlich auch verbaler Art), bereits bestehender öffentlicher Darstellungen beruhen. (...) Aus diesem Grund ist auch noch die einsamste fiktionale Aktivität

niemals solipsistisch: Da sie mit Hilfe von Darstellungsmaterialien entwickelt wurde, die zu einem großen Teil dem etablierten Kulturrepertoire entstammen, ist sie von vornherein Teil einer allgemeinen, übergreifenden Realität" (Schaeffer 1999:232f).

Gender-Kategorien als kulturell produziertes Artefakt zu bezeichnen, gelingt Sherman in der Dekonstruktion kategorialer Fundamentalismen wie der Gender-Rollen männlich bzw. weiblich. Sie weist auf diskursiv fixierte Metaphern geschlechtlicher Zuschreibung hin und plädiert für ein dynamisches Konzept einer Gender-Kategorie, indem Codes nicht festschreibenden Status einnehmen, sondern innerhalb seiner Konstruktion gleichzeitig wieder dekonstruiert werden können. Gender-definierte Codes lassen sich dekonstruieren, indem sie selbst Produkt diskursiver Machtdispositive sind und insofern als Basis kategorialer Strukturen gelten. Das Ensemble von Codes und sein bestimmtes Arrangement weist auf strukturell regulierte kulturelle Symbolsysteme hin, deren Anordnung nicht als willkürliche historische Produktion gilt, sondern sozial und kulturell bedingt ist. Indem sie auf die konstruierte Zusammenschweißung von Codes aufmerksam macht und diese mittels visueller graphischer Bilddarstellungen de-konstruiert, weist sie auf seine unendlich mögliche Anordnungs- und Bedeutungsvielfalt hin.

Nun kann Text im Gesamtwerk als Gewebe aufgefasst werden, „dessen Textur auf unbestimmte Weise viel-dimensional und mit offenen Rändern die Differenz zwischen Identität und Differenz durchspielen" (Bohrer 1993:107). In diesem Sinn lässt sich feststellen, dass dekonstruktive Lektüre wohl eine Form der politischen Intervention ist, "weil sie zeigen kann, wie positive Botschaften oder eben nur neutrale Botschaften, ihre Positivität rhetorisch erzeugen müssen und welche verheerenden Effekte mit binären Schematismen wie normal/ abnormal usw. angerichtet werden können" (ebd.), besonders wenn sie in kritisch/ politischem Diskurs fundamentalisiert werden. Texte sind also weder streng bestimmt, völlig stabil, noch instabil oder völlig unbestimmt. Dieses Spiel zwischen determinierenden und de-determinierenden Faktoren versucht die Dekonstruktion in ihrem Funktionieren zu zeigen und herauszufordern. Sherman entwirft Möglichkeiten, Gesellschaft in ‚anderem‘ Rahmen zu erklären. Diese Weise, Struktur und System zu erklären - ich fasse das Subjekt als System innerhalb einer Struktur auf - findet sich in Derridas postmodernen Gedankenlinien. Sherman kann in postfeministischer Tradition rezipiert werden: Subjektentwürfe werden alternativ gestaltet, Ordnungen werden umgedreht, die Verbindung von Signifikat und Signifikanz wird vieldimensional exploriert und hiermit

unwillkürlich eine Verbindung zu Derrida hergestellt. Die Dekonstruktion der Gender-Kategorie als Methode gilt schlechthin als geeignete Herausforderung wissenschaftlich-feministischer Diskurse, da eine essentialisierende Kategorie Frau/ des Weiblichen in der "postmodernen" Wissenschaft sowie Praxis von vielen Stimmen nicht legitimiert wird. "Sexual difference is a valid theoretical variable, at least within European discourse" (Holland 1997:8).

Die Postmoderne hat dem Feminismus kursweisend gedient, ihn aber auch in eine Krise gebracht, indem sich Positionen gespalten haben. Die Textkritik sowie die Kritik der Repräsentation waren ausschlaggebend für die feministische Postmoderne. Die Welt als Text zu lesen, löst jedoch vor allem auf poststrukturalistischer Seite eine Welle voller Begeisterung für Kommunikation als Resultat von Text aus, wobei die "radikaleren" Lager hier das politische Handlungspotential entzogen sehen. Weitere Ausführungen dazu werden im dritten Teil der Arbeit genauer besprochen. Theoretische Axiome der Arbeit setzen im Rahmen der Cultural Studies an, sehen ihre intertextuellen Verbindungen zu Gender-Anthropologie, Psychologie bzw. Theater- und Kunstwissenschaft und greifen in postmodernen intertextuellen wissenschaftlichen Ansätzen. Jene wissenschaftlichen Axiome scheinen mir relevant, um mich in diesem Rahmen adäquat an die Frage nach der Dekonstruktion von Gender-Kategorien in Shermans Arbeiten heranzutasten.

2.2 Körperinszenierung und Subjektentwurf: Sherman im Kontext theoretisch-methodischer Zugänge

“Ich wollte mich völlig von der Vorstellung lösen, dass diese Kleider mich schön aussehen lassen könnten" "I wanted to go blank" (Sherman 2006:278, [mitgeteilt durch Mazorati]).

Shermans Ausgangsposition zeichnet sich durch Unzufriedenheit an kulturelle Erwartungen aus, die an einen spezifischen Diskurs Frau gestellt werden, und reagiert auf diese Verhältnisse mit Methoden der Kritik an der Konstruktion eines idealisierten Subjekts. Das Mittel der Entfremdung wählt Sherman hier als passendes, in der sie das Rollenmodell vollkommener weiblicher Schönheit herausfordert und in diesem auf die Reproduktion normativ-ideologischer Gestalten hinweist. Sie nimmt Körper als Hülle, mit der sie spielend ihr Begehren um Körperdarstellungen ausdrücken kann, sowie diesen als Rollenspiel betrachtet, indem vielseitige, verschiedenste mögliche Rollen aus ihm produziert werden können. Mit dieser Art der

Körperinszenierung verdeutlicht oder erweitert die Künstlerin feministische Diskurse um die Inszenierung und Konstruktion des Geschlechts, indem sie Theorie postfeministischen Denkens in visueller Medienkunst umsetzt und selbst die Notwendigkeit der Geschlechterkategorie per se in der Gesellschaft hinterfragt. Mit dem Körper als durch multiple Rollen möglich gehendes Konstrukt dargestellt, endet sie in Derridas Plädoyer der 'Subjektivation', der Metapher des 'Ununterscheidbaren'. Dies bedeutet aber nicht gleichsam, dass Derrida Frau und Mann als Äquivalent erscheinen lässt. Genauer komme ich hier später noch zurück. Als Hypothese möchte ich nun feststellen, dass Sherman die Notwendigkeit einer binären Geschlechterorientierung dekonstruiert, und anstatt dessen in Derridas gerade erwähneter „Metapher des Ununterscheidbaren“ ihren Weg visueller Darstellung sieht.

Cindy Sherman erinnert weiters an die Verwandlungsfähigkeit der Hauptfigur in Virginia Woolfs (1882-1941) Roman Orlando (1928). Der Roman ist die fiktive Biographie einer als Mann geborenen Person, welche die Zeitspanne vom 16. Jahrhundert bis in Woolfs Gegenwart durchlebt. Der männliche Orlando verwandelt sich im Laufe des Romans in eine Frau, zögert aber zunächst, weibliche Kleidung zu tragen, da sie sich ihrer eingeschränkten Bewegungsfreiheit bewusst war. Orlando entscheidet sich somit nach ihrer Verwandlung für ein geschlechtsneutrales türkisches Gewand. Er/sie reflektiert nach der Verwandlung in eine Frau seine/ihre Auffassung über Weiblichkeit:

„Sie erinnerte sich daran, wie sie, als junger Mann, darauf bestanden hatte, dass Frauen gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet sein müssten. 'Nun werde ich am eigenen Leib für jene Wünsche bezahlen müssen', überlegte sie; 'denn Frauen sind nicht (nach meiner eigenen, kurzen Erfahrung mit diesem Geschlecht zu urteilen) von Natur aus gehorsam, keusch, parfümiert und exquisit gekleidet. Sie können diese Reize, ohne die sie keine der Freuden des Lebens geniessen dürfen, nur durch die mühevollste Disziplin erlangen“ [5].

Nach der Verwandlung in eine Frau verkleidet sich Orlando nun gelegentlich als Mann, um abends alleine ausgehen zu können. Bekleidung ist in Orlando insofern gleichzeitig auch Verkleidung, als sie nicht unbedingt dem biologischen Geschlecht entsprechen muss, wie dies Norm und Diskurs vorschlangen. Der Erzähler in Orlando schreibt über die Bedeutung der Kleidung:

In jedem menschlichen Wesen gibt es ein Schwanken von einem Geschlecht zum anderen, und

oft sind es nur die Kleider, die das männliche oder weibliche Aussehen aufrechterhalten, während darunter das Geschlecht das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint.

Virginia Woolf schafft in ihrem Roman eine Figur, deren soziales Geschlecht phasenweise nicht mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmt. Woolf scheint mit ihrem schon 1928 veröffentlichten Roman die gegenwärtige Diskussion um die Konstruiertheit der Geschlechter schon vorweggenommen zu haben (ebd.).

Nun soll mit theoretischen Kontexten, vor allem mit Judith Butler fortgefahren werden.

2.2.1 Diskurs - Bild - Butler: Sherman im Kontext J. Butlers

Shermans Kunst ist ein Diskurs, der das Geschlecht als gender-bedeutungsgenerierendes Symbol hinterfragt. Sie lässt Gedanken der feministischen Theoretikerin Trettin erkennen, die Geschlechterkategorien als binäre Struktur als unbrauchbare Klassifizierung sieht. Sherman argumentiert auf der Ebene Butlers, indem sie ausdrückt, dass das biologische Geschlecht innerhalb der Prozesse der Bedeutungsgeneration stattfindet und dies die Grundlage für das kulturelle Geschlecht sei. Ihre Bildsprache legt das biologische Geschlecht oft als geschlechtslose Figur dar. Dies bedeutet nicht, dass Geschlechterdifferenz nicht notwendig ist, sondern dass die Signifikanten, die dem "Geschlecht" hinzukommen, einen gesellschaftlichen Gender-Diskurs auslösen und reale hierarchische Effekte erkennen lassen, sowie differenziert kodierte Handlungsspielräume etablieren. Sherman kann hier als praktische symbolische Umsetzerin theoretischer Konzepte der Women Studies, Gender Studies, und postmoderner strukturalistischer Denkströmung gelesen werden: Sherman verbindet und visualisiert Praxis und Text in der Kunst und führt die Dekonstruktion der Geschlechterkategorie visuell vor.

Die Destabilisierung des Verhältnisses von Sex und Gender zählt zu den wesentlichsten Entwicklungen der englischsprachigen feministischen Theorie Anfang der 90er Jahre. Das Verständnis von Geschlecht als natürlicher oder biologischer Kategorie, dem die soziale oder kulturelle Konstruktion übergestülpt ist, wird von der Auffassung des Geschlechts als sozio-historisches Produkt ersetzt: Geschlecht ist keine transhistorische oder unhinterfragbare Kategorie. Butler argumentiert in dieser Hinsicht, "dass das Geschlecht vielmehr durch den regulatorischen Apparat der Heterosexualität materialisiert wird. Butlers Auffassung nach

korrespondiert die radikale Unterscheidung zwischen Sex und Gender "mit solchen unhaltbaren Dichotomien real vs. ideal und Natur vs. Kultur", wobei letztere darauf aufbaut, dass das Sozio-Kulturelle auf eine vor-soziale, fixierte Natur aufsetzt. Butler negiert damit nicht nur die historische Konstruktion des Geschlechts sondern auch des Körpers. Aufgrund eben postulierter Argumente wird die Verwendung des Begriffs Gender oft überhaupt vermieden, da die Sex/Gender-Unterscheidung wie ausgeführt zu einer Naturalisierung des Geschlechts führt. Viele Theoretikerinnen sprechen infolgedessen von den 'rapports sociaux du sexe' (soziale Geschlechterverhältnisse) sowie von 'difference' (Leonard 1996:82). Wittig argumentiert in folgender Tradition, dass "die Heterosexualität von zentraler Bedeutung ist, um die Geschlechter als natürlich, verschieden und zueinander komplementär zu definieren." (ebd. 83). Geschlecht wird als Produkt der Machtverhältnisse zwischen zwei entgegengesetzten Gruppen, "Männer" und "Frauen" verstanden.

Butler erachtet das Subjekt als ein aus Sprache, Macht und innerhalb Kultur konstruiertes Subjekt, welches innerhalb eines historischen Diskurses situiert ist. Sherman stellt den Diskurs Butlers heraus, indem davon ausgegangen wird, dass es keine Bezugnahme auf einen Körper gibt, der nicht gleich eine weitere Formierung des Körpers impliziert, und gleichzeitig die Referentialität verändert. Die feststellende Aussage ist laut Butler immer schon in gewissem Grade performativ. Hier lässt sich Butler in Bezug auf das Macht/ Diskurs Regime von Foucault erweitern. Selbst für Sherman war es eine Herausforderung, Sex außerhalb regelrechter Normbedingungen zu inszenieren, er blieb vielmehr im Rahmen des klinisch Neutralen verhaftet. Sherman trennt in ihren Sex-Pictures die Kategorien Lust, Sexualität und Körper und zeigt damit, dass das Lustvolle getrennt vom Körper entsteht, nicht durch die sexuellen Posen der Puppen, sondern durch das Groteske per se, das getrennt vom Körper entsteht, was wiederum Butlers Auffassung von einem Gesellschaftssystem als Macht/ Diskurs-Dispositiv widerspiegelt. (Loreck 2002:130). Sherman verweigert die kategorialen Fundamentalismen der Trias Körper, Sexualität und Lust, und posiert diese getrennt als eigene Konstruktionen und Bedeutungsmetaphern im Raum. Die Verbindung dieser zunächst autonomen Elemente stellt der Blick in seiner kontrollierenden und wissensbewussten Form her. In meiner Meinung nach 'queer interpretierten' Subjekt Shermans sehe ich einen Weg, der Codes-merging erlaubt und deshalb kategoriale Eindeutigkeiten um Gender und Sex nicht gelten lässt.

Exkurs: Sex-Pictures

Sherman verwendet in ihren Darstellungen der Sex-Pictures Objekte aus dem medizinischen Bereich, mit welchen sie die Inszenierungen gestaltet. Künstliche „naturgetreue Körper“ preferiert sie jenen Objekten aus den Sexshops aufgrund ihrer maschinenartigen, asexuellen Atmosphäre (Loreck 2002:128). Das naturwissenschaftliche Material bietet Sherman gerade eine adäquate Grundlage, um naturgetreue Geschlechterinszenierungen mit Gender zu verknüpfen, diese Gender aber zu dekonstruieren und vielmehr mit gender-variablen Codes zu spielen. Die medizinisch-naturgetreuen, wesenhaften Körper bieten das Ausgangsmaterial ihrer kritischen visuellen Kommunikation. Sie selbst betont, sie habe diesen Körperfragmenten „sexuelle Konnotationen regelrecht auferlegen müssen“ (Loreck 2002; zit. nach Sherman in Dickhoff 1995:63-64). Dafür werden Masken, Perücken, erotische Accessoires sowie theatral inszenierte Körperteile verwendet. Der heterosexuelle Akt des 'traditionellen' Geschlechtsverkehrs wird nicht abgebildet, dennoch sind die Bilder aber alle in sexuellem Kontext zu erkennen. Das Subjekt etabliert Spielräume, um Sexpraktiken aus seinem Kontext zu nehmen und diese vielmehr in unzähliger Vielfalt möglicher Formen stattfinden zu lassen, und dekonstruiert damit die Passivität des Weiblichen innerhalb sexueller Praxis. Die symbolische Ungeschlechtlichkeit, bzw. bedeutungslose Geschlechtlichkeit in den Sex-Pictures dekonstruieren seine geschlechtlichen Codes, fordern damit habituell inszenierte Verhaltensweisen und jene kategoriale Gender-Struktur, die diskursive Praktiken des jeweiligen Gender verlangen, heraus. Sie zeigt die Ungültigkeit bzw. Bedeutungslosigkeit genderspezifischer Unterscheidung auch innerhalb der sexuellen Praxis und definiert damit queere Sexualität als ein innerhalb losgelöster binärer Strukturen stehendes Modell zur binär orientierten heterosexuellen Ausrichtung. Sherman inszeniert zwar Sexuelles durch zwei Genitalformen, jedoch lässt sie jede spezifische Geschlechter-Adressierung aus: Die Puppe wird als lose zusammengefügtes Konglomerat von Geschlechtsattributen (Käufer 2006:235) dargestellt, die ihre stabile Zeichenstruktur im Bild aufgeben. Die Abwesenheit des Geschlechts an Puppen ist hier ein zentraler Punkt, in dem die Grenzen fluide zu werden scheinen. "Wir können nicht bestimmen wo die Körper beginnen und enden, wir sind vielmehr mit einer Ausweglosigkeit an Körperlichem konfrontiert", so Loreck (Loreck 2002:130). Geschlechter bleiben hier mehr als ein neutraler Sachverhalt, deren Gender hier weder affirmiert noch produziert wird. Loreck sieht hier in der Differenz zwischen realem Körper und visualisiertem Körpermuster und seiner Benennung eine gegenseitige Übertragung von Visuellem und Sprachbild und stellt sich die Frage nach der Naturalisierung. Hier verschiebt

sich die Materialisierung des Körpers, die für Butler den produktiven Charakter der Sprache ausmacht (ebd). Ziel von Shermans Darstellung sei nun, unspezifische Geschlechtlichkeit, bzw. spezifische Ungeschlechtlichkeit zu thematisieren, was sich mit den Puppen hervorragend einlösen lässt.

"Repräsentation ist der Akt der Regulierung des Nackten" (Loreck 2002)

Weiblichkeitsmaßstäbe konstituieren Richtwerte, nach denen sich die Frau bemüht, diesen zu entsprechen. In dieser Hinsicht bilden sich Geschlechterkategorien über Modi der Repräsentation heraus, die wiederum als Mechanismen fungieren, welche die binäre Gender-Struktur unterstreichen. Diese Struktur basiert auf der Auffassung eines binären Differenzsystems, das die Realität in Kategorien einteilt und diese darin legitimiert. Die Bezeichnung von Kategorien, die auf essentialistischem Charakter beruhen und auf ihren wesenhaften, unrüttelbaren Charakter rekursieren nenne ich in Anlehnung an die feministische Theoretikerin Annette Runte kategoriale Fundamentalismen. Zur Regulierung des Nackten zählt auch der "Gaze", der kontrollierende Blick, der in Shermans Arbeit Bedeutung erringt und später angesprochen wird.

Die Differenz, die Geschlechtermetaphern der Geschichte prägt, wird anders dargestellt, als im Rahmen des im achtzehnten Jahrhundert geltenden Attributes der geistig, schwachen, zarten Frau, ihrer passiven Rolle innerhalb ihrer natürlichen scheuen Frauenrolle, welches durch das groteske, komische, freche, queere, ambivalente, dualistische ersetzt wird. Die Thematisierung des „ambivalenten Körpers“ in der Postfeminist Art weist auf seine Konstruktion innerhalb machtgeladener sozialer Systeme hin, an denen sich Körper- und Identitäts-Politiken, wie Zugangsbeschränkungen, symbolische Definitionen um Kapitalsformen und Mechanismen der Ein- und Ausgrenzung festsetzen. Hier hat der Blick in seiner sozial kontrollierenden Form eine besonders tragende Bedeutung, da durch die kulturell geschaffene Linse des Auges die Realität kontrolliert, und in den genormten Bahnen wahrgenommen wird.

2.2.2 Rekonstruktionen des französischen Feminismus als historisch-theoretischer

Zugang: Irigaray, Kristeva, Cixous und Spivak

Sherman spricht in eben Besprochenem die Politisierung des Sexuellen an, die das Private als Schauplatz politischer Auseinandersetzungen sichtbar macht. Ich möchte an dieser Stelle Julia

Rebentisch und Sabine Grimm erwähnen, die sich mit Bührmanns Kritik an der feministischen Sexualitätsdebatte ausgehend von Foucaults Machttheorien beschäftigen (Rebentisch 1996:93).

Die Psychoanalyse bezeichnet die Kleinfamilie als Grundlage familiärer Strukturen, setzt den Koitus als Sexualnorm und bindet weibliche Sexualität an die Fortpflanzung. Vor allem französische Feministinnen wenden sich von der Psychoanalyse ab, greifen die Legitimation der Kleinfamilie, sowie die "Unterordnung der weiblichen Sexualität als defizitär gegenüber der phallischen Norm" an (Rebentisch 1996:94). Freuds Diktum "Anatomie ist Schicksal" wird durch die Unterscheidung zwischen Sex und Gender zurückgewiesen. Im folgenden lassen sich zwei Transformationen, die den Verlauf der feministischen Sexualitätsdebatten bestimmen, erkennen: zunächst postulieren Theoretikerinnen die Minimalisierung der Geschlechterdifferenz durch die Unterscheidung in Sex und Gender, welche im folgenden Schritt aber wiederum aufgehoben wird. Bührmanns Analyse der Geschlechterdifferenzen orientiert sich an Foucaults Schriften, welche zunächst die pessimistische Auffassung legitimieren, dass der "Macht nicht zu entkommen sei", und tendenziell in jedem Befreiungsversuch eine heimtückische List derselben steckt" (ebd.97). Die optimistischere Leseart hingegen plädiert für eine Subversionstheorie, welche davon ausgeht, dass Macht niemals ohne Widerstand gegen sie existiere, was Bührmann in ihrem Konzept des spielerischen Umgangs mit markierten Identitäten bzw. der Neuerfindung von Identitäten zur Erosion von ontologischen (Geschlechts-) Identitäten" ausdrückt, und "Möglichkeiten einer Veränderung moderner Machtverhältnisse erblickt" (ebd.97).

Das im Rahmen der Queer Theory entwickelte Konzept "Fucking with Gender" verdeutlicht ebenso wie die Begriffe Gender Bending oder Gender Play das Spiel mit den Geschlechtsidentitäten. Als prominentestes Beispiel möge die Inszenierung unterschiedlicher Personae durch Madonna genannt werden. Diese Form der 'sexuellen Politik' suggeriert die Vorstellung eines Spiels mit Geschlechtsidentitäten, in welchen die Subjekte im Zuge deren Konstruktion die Geschlechterungleichheit zitierend-spielerisch überwinden. Diese Weise der Re-definierung fixer Geschlechterkonzeptionen wird postfeministisches Agieren genannt und unter dem Label des "Girlism" als sein neues Modell bezeichnet. So heißt es in einer Ankündigung mit dem Titel "Revolution Girl Style - Neue Strategien im Feminismus/Beauty/Salon (Workshop for girls only)" im Wiener Depot folgendermaßen: "In der klassischen kommunikationsfördernden Atmosphäre des Beauty Salons (...) werden wir unter Trockenhauben sitzen und mit Lockenwicklern, Haarspray, Nagellack, Lidschatten und

Lippenstift die Theorie auf ihre Praxis prüfen: Maskerade, Ironie, Brechung, Spiegelung, Hysterie, Entmystifizierung, Imitation von Männlichkeitsritualen, hyperpolische Inszenierung, Solidarität, Separatismus und Witz sind einige der Waffen, mit denen die US-amerikanischen Girls Neue Prüderie, Sexualpolitik, Family Values, Schönheitswahn und Gewalt gegen Frauen berufen“. Die von der Sexualitätsdebatte der 70er Jahre hervorgebrachte "Authentizitätsnorm", sowie die von der Genderfuckdebatte der 90er Jahre ausgelöste "Konstruktionsnorm" gelten als "Befreiungsfunktion" normativer Inhalte. Letztere suggeriert die Vorstellung eines Spiels mit den Geschlechtsidentitäten, die gleichsam sexuelle Praktiken inszenieren. Der Imperativ "Entdecke dich selbst!", steht gleichsam in der Tradition der Dekonstruktion ideologischer Determinierung und entdeckt neue Subjektivitäten im Sinne des postmodernen Girlism als Gegenstrategie zum essentialistischen Verständnis von Subjektkonstruktion. Der von Gayatri Spivak eingeführte Begriff des strategischen Essentialismus bezeichnet die Dekonstruktion als "acknowledgement of something one cannot use". Der Begriff impliziert keine politische Praxis, spricht jedoch die nötige Essentialismuskritik an, was nicht bedeutet, dass sie die Möglichkeit feministischer Politik auflöst, wie oft unterstellt wird. Die Alternative ist die "Reflexion auf die Differenz zwischen theoretischer Kritik und politischer Praxis. Theoriebildung im Feminismus müsse sich auf tatsächlich stattfindende Praktiken beziehen und ihre Grenzen kritisieren, will sie nicht Theorie selbst zur bevorzugten politischen Praxis erklären und damit Feminismus auf einen "Kampf um Bedeutungen reduzieren" (Bühmann in Rebentisch 1996:98ff). Donna Harraways Cyborg Model beruht auf einer „Politik ohne metaphysische Identitätseinschlüsse und funktioniert ebenso gegen eine Ineinssetzung von Dekonstruktion und feministischer Politik“ (ebd.). Sie erklärt gleichsam das Professionelle zum Politischen und vernachlässigt den Aufbau einer politischen Opposition, die sich an der Klassenfrage orientieren müsse (ebd.).

Die Revolution des Symbolischen zielt darauf ab, das Weibliche sichtbar zu machen, basierend auf der zentralen Idee der weiblichen Differenz, wie zunächst von "Psychoanalyse et Politique" (kurz Psych et Po) propagiert, eine Frauenbewegung, die sich von der dominierenden Frauenbewegung MLF (Mouvement de Liberation des Femmes) in Frankreich der 70er Jahre abspaltet. Letztere basiert auf Beauvoirs Satz, man sei nicht als Frau geboren, sondern zur solchen gemacht. Psych et Po beziehen sich jedoch intensiv auf die Psychoanalyse und hier besonders auf Lacan, worauf sie ihre Argumentationen stützen, um zu behaupten, dass es die Frau nie gegeben hat, sondern, dass das Patriarchat die Frau in solcher Weise unterdrückt hat, "dass wir heute nicht mehr wissen, was die Frau von sich selbst aus wäre" (Leonard/Atkins

1996:69). Zu erster genannten soll genauer Stellung genommen werden: Irigaray versucht in "Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts" (1974) zunächst das männlich Weibliche zu lokalisieren und zu definieren, bevor das weiblich Weibliche erforscht werden kann. In Kristevas Werk "Die Revolution der Sprache" (1974), wird das Weibliche im Prä-Ödipalen lokalisiert und als marginale Kraft bezeichnet, welche aus Mitteln des Semiotischen "die Sprache aufbricht" (Texte zur Kunst 1996:70). Helene Cixous ruft im Zuge der Suche nach der Praxis weiblichen Schreibens Frauen auf, "mit ihrem Körper zu schreiben" (Fallaise: French Women's Writing:8f), um "ein aus der vielfältigen Natur der weiblichen libidinösen Ökonomie hervorgehendes Schreiben" (ebd.) zu praktizieren. Die drei Autorinnen bedienen sich Begrifflichkeiten wie feministisch/Feminismus weitaus seltener als beispielsweise ihre Kolleginnen in den USA, woraus sich ihr "Wunsch, mit einer bürgerlichen Vergangenheit - mit den Unzulänglichkeiten und den feststehenden Kategorien des humanistischen Denkens, einschließlich des Feminismus - zu brechen" erkennen lässt (ebd).

Die Anthropologin Margaret Mead argumentiert bereits wie Butler, dass die Verbindung zwischen Sex und Gender hinterfragt werden muss, und dass Gender vorgängig dem biologischen Geschlecht existiert. Mead schlägt das Konzept des "non-gender" vor: "Wie würde eine nicht-hierarchische Gesellschaft - eine Utopie aussehen? Auf diese Überlegungen wird im nächsten Kapitel genauer Bezug genommen.

Zunächst sei jedoch die Anthropologin Nicole Claude Mathieu zu erwähnen, die ein Modell hervor bringt, nach dem die Klassifikation von Sex und Gender in drei Weisen beschrieben werden kann: Die in der westlichen Gesellschaft am weitesten verbreitete Auffassung bezeichnet das biologische Geschlecht als anatomisches Schicksal, dem durch entsprechende Geschlechtsidentität (Gender) Folge geleistet wird: Gender gilt als Übersetzung von Sex - beide sind homolog. Im zweiten Modell beruht die Geschlechtsidentität auf der Basis der Erfahrung innerhalb der Gruppe: Gender symbolisiert hier Sex, in diesem Sinn sind beide analog. Das dritte Modell basiert auf einem Geschlechter-Klassenbewusstsein, beispielsweise auf dem Bewusstsein der männlichen Herrschaft: Gender konstituiert hier Sex - beide sind heterogen. Tabet (1985) hinterfragt in weiterem Zusammenhang die Zuschreibung der Reproduktion an die Natur, indem sie in ihrer Kritik der natürlichen Fruchtbarkeit Reproduktion und Sexualität als keine natürlichen Faktoren erachtet, sondern vielmehr als gesellschaftlich konstruiert und zugleich konstitutiv für weibliche Individuen sieht (Leonard/Adkins 1996).

Es geht hier darum, anhand eines feministischen theoriegeschichtlichen Abrisses aufzuzeigen, wie aus historischer Sicht die sozio-politische Kategorie Gender als gesellschaftliches Instrument der Klassifikationsbildung fungiert, die zur Schaffung bzw. Legitimation von Dichotomien und sozialen Strukturen beiträgt. Im Kontext von Shermans Figuren sind diese Überlegungen zentral, indem sie mittels ihrer Modelle der Subjektkonstruktion Kategorien der "Indifference" erzeugen.

2.2.3 Margaret Mead: Geschlechtersymbolisierung als Maske und Ritual - historische Dimensionen aus der Sicht anthropologischer Forschungen

"Mead was critical about rigid sex-role typecasting" (Tarrant).

Margaret Mead zählt zu den einflussreichsten anthropologisch- feministisch orientierten Theoretikerinnen, auf denen gegenwärtige Theoreme zu Gender-theoretischen Themen basieren. Meads Schaffen im Kontext des Struktur-Funktionalismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts musste sich gegen vorherrschende Behauptungen der Sozialwissenschaften der Nachkriegsjahre durchsetzen, die von stark patriarchalisch geprägten Normvorstellungen bezüglich der Rollenverteilung von Mann und Frau in der Gesellschaft, wissenschaftlich vertreten vor allem durch Talcott Parsons, geprägt waren.

Meads Überlegungen ziehe ich deshalb hier in Betrachtung, da sie in enger Verbindung mit Sherman Praxis interpretiert werden und eine wichtige Quelle im Kontext genannter Forschung darstellen, und ihre Gedankenlinien in kulturwissenschaftlich- postmodernen Zirkeln gerne aufgegriffen werden. Sherman setzt Mead in Szene, wohl in anderer aber ähnlicher Weise als Derrida hier interpretiert werden kann. Dies lässt sich feststellen, indem man ihre anthropologischen Forschungen vor allem in Samoa und Neu-Guinea in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Mead zeichnet sich durch ihren "cross-cultural approach" aus, indem sie zunächst Formen des Temperaments unterschiedlicher Tribes in Südostasien verglichen hat, und nach langjähriger Forschung diese in ihren hoch aufgenommenen, aber auch stark kritisierten Werken referiert hat. Meads Worte stießen auf heftige Kritik seitens der männlichen Theoretiker, die Diskurse biologischer Determinierung gesellschaftlicher Rollen-Praktizierung vorziehen. Parsons Argumentation plädiert für die Natürlichkeit der Frauenrollen im Haus und als Mutter. Mead aber "challenged taken-for-granted sex-role ideology" (Tarrant 2006:92) und zeigt in ihren

Forschungen, dass sich Geschlechterrollen in verschiedensten kulturellen Kontexten anders ausdrücken, sowie - ihrer Auffassung nach - "Temperament" kulturell verschieden ausgedrückt wird. Mead stated (...) that male and female roles were largely determined by social convention and cultural context. (...) Without ascribing these different temperaments to males and females, it is the complex interplay of different capacities, feminine and masculine" (Tarrant 2006; zit. nach Metraux:23f), and not indications of a universal ideal or dichotomous temperament of feminine selflessness and masculine competitiveness" (Tarrant 2006:69). Meads Forschungen beschreiben Gender-Rollen, die unterschiedlichste Codes vereinen, und bezeichnen sogar kulturelle Systeme, in denen Frauen und Männer das Verhalten der westlichen sozialen Codes vertauschen. Männer gelten als passiv, und Frauen werden zur aktiven Instanz um Repräsentation, Entscheidung, und sozialer Machtakkumulation. "The patterns of behavior Mead observed among the three New Guinea tribes that served as the basis for her research on sex and temperament greatly bolstered her theoretical premises for rejecting either-or dynamics of sex role ideology. By (...) arguing that we can have it both ways, and many more," Mead anticipated postmodern interest in moving beyond epistemological dualism, and its limited choice of either-or. (ebd.86). Diese Ergebnisse, Gender als kulturelles Ritual zu bezeichnen, führen zu Meads Überlegungen, sie im Kontext der anthropologisch gendertheoretischen Debatten hoch anerkennen zu lassen. "Each of us also has a temperament, a temperament shared with others of our own sex and others of the opposite sex" (ebd. 83; zit. nach Mead: Sex and Temperament; Preface). Mead war aber zur selben Zeit auch kritisch gegenüber either-or Dichotomien, die sie für ein Produkt der Nachkriegsjahre hält. "Either-or epistemological tendencies (...) bedeviled the postwar culture, and (...) objected the concept of sexual difference as dichotomous categories because this type of thinking led to the mistaken conclusions that one sex was dominant than the other (...) (ebd.85). Naturally dichotomized sex temperaments were not systematically allotted according to gender (ebd.84). Im Kontext von Shermans Bildanalysen und Derridas theoretischen Prämissen, werden diese Argumentationslinien später wieder gefunden. Mead concluded from her anthropological field work that biological sex difference was for the most part irrelevant to the character formation of men and women, and that male or female characters was largely the consequence of social constructs. Mead did not question the concepts of maleness or femaleness; rather, she disputed the idea that certain distinct masculine and feminine qualities naturally - or functionally - correspond with the biological incidence of being a man or a woman. Mead concluded that cultures construct variable concepts of gender but that every man and woman still needed to fit

their society's template (ebd).

2.3 Die dritte Kategorie?

Der Körper in Shermans Arbeiten ist gleichsam jener 'Ort' wo etwas aus der Ordnung der Signifikanz herausfällt, oder bzw. nicht hingelangen kann (Loreck 2002:9). Er wird zudem, was sich nicht symbolisieren lässt, zum Ort des Fiktiven, des Symbolischen, zugleich zum Nicht-Realen. Das Nicht-Reale ist jenes, was uns im Rahmen unserer Interpretationsmöglichkeiten, unserem kulturellen Gedächtnis fremd bleibt und hier in der Tradition des Fiktiven platziert ist, als Abbildung des Nicht-Realen bzw. Nicht-Denkbaren die Ordnung exkludiert, und deshalb innerhalb kultureller Sprach- und Regelsysteme nicht kommunizierbar ist. Das Gesprochene ist ein diskursiv regelgeleitetes System an Zeichen, die ihre Bedeutung, ihre Macht und ihre Legitimität innerhalb der Kultur reproduzieren. Ein Mensch mit Busen und Bart zugleich wirkt grotesk bzw. mag nach westlich sozialisierten Kulturauffassungen grotesk wirken. Die Unterscheidung in das Eine bzw. Andere zieht einen kategorialen Fundamentalismus einher und verlangt notwendigerweise eine binär-kategoriale Struktur, der sich Umwelt und Codes, Handlungen und Praktiken sowie Weisen des Verstehens und Kommunizierens unterordnen müssen. Die Unterscheidung schließt demnach ein kategorial Drittes aus, das sich als innerhalb des binären Systems als nicht passende Entität herauskristallisiert und in seinen Erscheinungsformen nicht in die vorhandene Struktur einordnen lässt. Eine dritte Kategorie verweigert also ihre Unterordnung unter codierte Handlungsweisen und räumt möglicherweise den Platz einer Opposition, des Widerstandes oder eines Leerraumes ein.

Des Weiteren stellt sich die Frage, ob eine dritte Kategorie innerhalb eines Ordnungssystems überhaupt existieren kann, wenn das Entweder-Oder Schema seine legitime Grundlage verliert. Die dritte Kategorie in der Subjekttheorie des Psychoanalytikers J. Lacan verzeichnet die „Wiederkehr des Realen“, indem sich das Subjekt als „nicht nur Besprochenes“ etabliert, sondern auch als „grundsätzlich Angeschautes“ (Loreck 2002:8). Das Subjekt räumt demnach den Status einer gegebenen Kategorie ein, einer, die weder performiert wird, noch durch Codes affirmiert noch reproduziert wird. Die Kategorie trennt symbolisch zwischen Realem und Imaginärem und reflektiert das Reale in verkehrter Weise. Lacans Spiegelbilder des Imaginären treffen sich mit der Verkehrung des Realen am Punkt der Verkennung des Subjekts. Das Subjekt sieht sich im Spiegel als angeschaut, ist aber zugleich ein imaginäres, indem sich die Codes des Realen mit dem Imaginären mischen. Was wahrgenommen wird, ist die Wahrnehmung des Körpers als

Widerstand, als Drittes, also Opposition. „Der Körper wird automatisch zu dem, was sich nicht symbolisieren lässt: also eigentlich der Ort des Wirklichen. Er fällt aus der Signifikanz heraus (ebd.). Durch den kontrollierten Blick des Gaze, lässt sich eine dritte Kategorie etablieren, indem das angeschaute Subjekt eine eigene Dimension etabliert und in dieser die Verkehrung der Realität, das Imaginäre herausstreichen kann.

2. TEIL

3. Derrida und Sherman im Kontext theoretischer Dekonstruktion

Neben dem Visuellen trägt nun auch "Kunst als Text" zur wesentlichen Produktion von Bedeutung bei. Im Folgenden soll nun auf rhetorische Mechanismen der "Sinnproduktion" Bezug genommen werden, die gleichzeitig die Dekonstruktion erörtern. Im Weiteren soll Shermans Analyse ihrer Methodik in Form gebracht werden, und hier bietet sich auf der Basis bereits erläutelter Diskussionen die Dekonstruktion an. Shermans Praxis wird als dekonstruktives Projekt erläutert, indem ich zur Hauptfrage des Projektes zurückkomme, nämlich wie sie Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz - die auf der Dekonstruktion basiert - umsetzt und in dieser Hinsicht visualisiert.

"It is no longer the myth which need to be unmasked (...), it is the sign itself that must be shaken; the problem is not to reveal the (latent) meaning of an utterance, of a trait, of a narrative, but to fissure the very representation of meaning, is not to change or purify the symbols, but to challenge the symbolic itself" (Barthes, "Change the Object Itself": 167).

3. 1 Strukturalismus und die Verbindung zu Derrida:

Dekonstruktionen von Text und Referentialität

Der kommende Teil will nun genauer in die strukturalistisch-philosophische Tiefe der Analysen vordringen.

Die Visualisierung und Materialisierung der Geschlechter in Shermans Arbeiten findet in den möglichen Kombinationen von "Raum, Rahmen und Stoff" (Loreck 2002:244f) statt. Shermans Arrangieren von Körperteilen passiert so, dass es keinen Platz für ihre Referentialität gibt. "So verstanden wird nicht die linguistische Fähigkeit verneint, auf sexuierte Körper zu referieren, sondern schon die Bedeutung von Referentialität ist verändert" (ebd. 2002:246; zit. nach Butler 1995b:33). Diese Referentialität wird dekonstruiert. Frauen und Männer gelten in deren "andersartigen Rollen" als Produkt einer Übercodierung (ebd:248), sowohl als im bekleidetem Körper als auch als physisches Objekt, welche die Denaturalisierung ausmacht. Das Ab- und Anlegen von einzelnen zeichenhaften Elementen charakterisiert das Hauptanliegen der

Künstlerin. Sherman inszeniert also in ihren Arbeiten, indem sie auf minimaler Ebene mit der Vermischung und Verschmelzung von Code-Elementen neue Identitätskontext produziert. Auf diese charakterisierenden Methode-Elemente komme ich später noch genauer zu sprechen. Sie erachtet dabei das Subjekt als solches, das daraus, aus der multiplen Anordnung zeichenhafter Codes seine Präsenz erlangt, die es auch "dekonstruktiv" je nach unterschiedlichem Kontext generieren. Durch die Metapher der arbiträren Anordnung von Code-Formen kann das Subjekt als solches seine kategoriale Eindeutigkeit bezüglich kulturell produzierter Identitätsformationen zurückweisen und endet in diesem Sinn in der Metapher des 'kategorial Ununterscheidbaren'. Die Reproduktion der Codes erfolgt in ihren Arbeiten nach willkürlichem Muster. Dies ist der interessante Punkt, zudem mich im Laufe meiner Arbeit kommen wollte, und bei dem ich nun angelangt bin. Hier lässt sich nun noch viel genauer in die "kunst- und kulturwissenschaftliche Tiefe" vordringen, dies wäre nun der folgende Teil dieses begonnen Projekts.

Derrida beschäftigt sich mit Analysen der sexuellen Differenz eher indirekt. Seine Position muss interpretiert werden und ist kein vorgefertigtes Produkt, "it resists any reading that seeks to place him firmly on either side of a divide between a pure, a-, or presexual ontology and an ontology that takes sexual difference as its first presumption or defining characteristic" (Holland 1997:86). Auch seine Position lässt sich infolgedessen nicht eindeutig situieren. Was bedeutet es nun dennoch, von sexueller Differenz zu sprechen, "especially if sexual difference is not reducible to sexual identities of male and female. What is the referent, if it is difference and not an identity that is articulated" (ebd.)? Was ist sexuelle Differenz, die gesellschaftlich artikuliert wird, so wie wir sie diskursiv kennen, wenn sie nicht auf "festgefahrene", essentialisierende Identitäten von Mann und Frau zurückgeführt werden kann? Zunächst sollen Grundzüge der Dekonstruktion diskutiert werden, bevor auf diese Fragestellung im Laufe des Textes eingegangen wird.

Die linguistisch orientierte Sichtweise, die Bild als Text sieht, wurde mit den neunziger Jahren von Theorien des Visuellen abgelöst. "Eine poststrukturalistische, kultur- und medientheoretisch orientierte Schule hätte Realität, Körper und Geschlecht als Effekt von Repräsentationen als konstruktivistisch behandelt; ihre Register seien die des Lacan'schen Symbolischen und Imaginären" (Loreck 2002:270). Bedeutung ist keine objektive, unabhängige Dimension, sondern hängt sowohl vom Literarischen als auch vom Rhetorischen ab (Burton 2006:16). Um vorige

oben gestellte Fragen beantworten zu können, möchte ich zunächst in den Strukturalismus einblicken, um Derridas Grundpositionen seiner Ansicht der Gesellschaft zu verstehen.

Der Strukturalismus sieht die Welt verstanden als textuales Gewebe. Dazu vermerkt Roland Barth: "A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into a mutual relations of dialogue, parody contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader (...). The reader is the space, on which all the quotations that make up the writings that are inscribed (...)" (Barthes; zit. nach Burton 2006:9). Im Bezug auf die Geschlechterdifferenz will Derrida ohne zu werten auf ihre Konstruktion innerhalb von Text hinweisen. Wie jeder schriftliche Text, ist auch jeder Gegenstand sowie jedes Subjekt als Text zu lesen. Der jeweilige Text bestimmt gleichzeitig den Kontext, dessen Entschlüsselung ebenso kulturelle Symbole erfordert. Der jeweilige Text bildet nun den Rahmen der Interpretation, das heißt, die Bedeutung, die aus dem Gegenstand gelesen werden kann. Je nach AutorIn und Situation weist er einen verschiedenen Kontext auf und kann in diesem jeweils vielfältig unlimitiert interpretiert werden.

Derrida sieht nun hier das Potential, Strukturen zu hinterfragen, die gesellschaftliche starre, essentielle, fixe Systeme repräsentieren. Derridas Dekonstruktion des Textes sieht die Zeichen nicht als fix aneinander gereihete Elemente an, sondern sieht hier freischwebende Elemente, die sich verschieden anordnen können. Das Werk erfährt in diesem Sinn niemals eine eindeutige Bedeutung, sondern ist kontextual und multipel zugleich. Das heißt im weiteren Sinne, dass das endgültige Produkt auch eine Konstruktion des Betrachters/ der Betrachterin ist. Hier lässt sich ein wesentlicher Bezugspunkt zu Cindy Shermans Kunst herstellen. Zunächst soll aber ein genauerer Blick in die Theorie der Dekonstruktion, des äußerst relevanten Hintergrundes dieser Interpretationen geworfen werden.

3.2 Die Trias der Dekonstruktion:

Zeichen, Struktur, Differenz und Spuren - Grundprinzipien

“Realität ist nicht bloß ein Name, den wir ihr geben“.

(Spivak; In:Vinken 1992:286)

Die Verbindung von Sherman und Derrida kann nur dann sinngemäß verstanden werden, wenn ich einen genaueren Einblick in die Dekonstruktion als Methode umreiße. Um sie adäquat zu

verstehen, muss die strukturelle Linguistik näher ausgeführt werden. Innerhalb der Dekonstruktion ist die Frage nach dem Bedeutungsgeschehen zentral.

3.2.1 Differenzierung und Spiel, Exkurs und Rekurs

Im Allgemeinen interessiert sich die Dekonstruktion für die strukturalen, grundbegrifflichen Zusammenhänge, auf denen Bedeutungen basieren und sein Zustandekommen erklären. Sie geht davon aus, dass Bedeutung immer Differenzierung impliziert und im Zusammenhang von Elementen besteht, aus welchen sich nun eine Einheit ("Die Einheit der Differenzierungen") herausbildet (Bertram 2002:155). Die Dekonstruktion fragt nach den Konsequenzen, die die Konstitution von Differenz, Spur und Wiederholung etabliert. Bedeutungsgeschehen liegt dort vor, wo etwas an Bedeutung gewinnt, steht aber immer in Korrelationen mit Zeichen und Struktur. Einer Frage folgt in der Dekonstruktion keine angemessene Antwort, vielmehr gibt es zu viele Antworten. Eine Frage impliziert in gewissem Sinne schon ihre eigene Antwort. Die Frage nach dem Bedeutungsgeschehen könnte also in einer Rückwendung beantwortet werden, indem auf vorhandenes Bedeutungsgeschehen zurück gegriffen wird. In diesem Sinn lässt sich feststellen, dass die Antworten schon gegeben sind und nur noch lesbar gemacht werden müssen. Die Dekonstruktion bringt Bedeutungsgeschehen zum Vorschein und bezeichnet nun eine Rückwendung auf jenes, das bereits entwickelt wurde und vorliegt. Dekonstruktion folgt in diesem Sinn Konstruktionen, die im spezifischen Sachverhalt vorliegen (ebd.83).

Derrida versucht in Anlehnung an Heidegger die Totalität des Textes aufzubrechen (Anderle 2008:8). Text ist immer seiner Eigendynamik ausgesetzt, indem der Signifikant in einen Verweiskontext eingebettet wird, welcher im Sinne seines 'Spiels' seine Strukturen und Zusammenhänge formt. Seine Spielregeln ergeben sich innerhalb seines spezifischen Kontextes. Die Differenz wird anhand der Spur möglich, auf die ich noch zu sprechen komme. Durch die Unbegrenztheit der Verweisungen ist der Bedeutungskontext nie abgeschlossen. Die Metapher des Spiels bezeichnet nach Derrida ein "Spiel des Bedeuten, ein Spiel der Schrift, in welchem viel Platz für Bedeutungsinterpretation ist" (Derrida 1983:21).

Die Interpretation der Geschlechterdifferenz ist eine Dekonstruktion der Geschlechterkategorien und gleichsam der binären Struktur der Entitäten. Sherman arbeitet in dieser Hinsicht mit Antworten, die in der Kunst schon vorliegen. Dies wäre nun der Exkurs (das metaphorische Enthüllen von Subjektformen sowie die Kreation von Täuschung und 'Fake') sowie der Rekurs (das symbolische Vermischen und Sublimieren).

Die Interpretation der Geschlechterdifferenz in Shermans Werken ergibt sich also aus Antworten, die schon vorliegen. (Bertram 2002:85). Nun soll in dieser Hinsicht weiters das Zeichen diskutiert werden.

3.2.2 Zeichen, Wiederholung und Spur.

3.2.2.1 Zeichen und Wiederholung

Der Begriff des Zeichens kann mittels dreier Aspekte charakterisiert werden: Mit dem der Differance, der Wiederholung und der Spur. Diese drei Instanzen müssen in ihrem Zusammenhang betrachtet werden, um Derridas Interpretationen zur Herstellung des Bedeutungsgeschehens folgen zu können. Zur Wiederholung sei nochmals erwähnt, dass sich Zeichen allein durch Differenzierung ausbilden. Ein Zwischenraum besteht darin, dass ein Abstand hergestellt wird. Dies ist ein dynamisches Konzept, das unter dem Aspekt der räumlichen Trennung beschrieben werden kann; und zwar der Trennung zwischen a und b, was eine Verräumlichung (Spacing) entstehen lässt. Dies passiert aufgrund des Raumes, der zwischen den beiden Elementen liegt; deswegen werden a und b verräumlicht. Der Zwischenraum ist die Zeit, die das Zustandekommen von a ermöglicht. Der Zwischenraum darüber hinaus ist eine produktive Kraft. Er ist eine Aktivität, aus der die differenzierten Punkte als Wirkungen hervorgehen, und selbst wieder Effekte sind. Der Zwischenraum, der in jeder Differenz vorausgesetzt ist, beschreibt die Differance; diese wird als differenzierende Bewegung aufgefasst. Sie lässt sich mittels der dreier Aspekte Raum, Zeit und Kraft charakterisieren. Differance wird durch die Zeichen bewirkt und kann von diesem Effekt nicht isoliert werden. Was bleibt ist das Zeichen in seiner Differenz. Alle Bedeutung beruht auf Differance, diese lässt sich aber selbst nicht in Bedeutung bringen bzw. kreiert selbst keine Bedeutung, da sie selbst immer schon am Werk ist (ebd.90ff).

Das Zeichen selbst ist eine Spur; es materialisiert sich in Raum und Zeit, die aber wiederum ausgelöscht werden oder vergänglich sind. Genauso kommen Zeichen durch die Veränderbarkeit der Materie zustande. Erst der Unterschied lässt Bedeutungsgeschehen zustande kommen. Eine Spur besteht wiederum aus einer Vielzahl an Spuren und existiert nur innerhalb einer Vielzahl von Differenzierungen, die wiederum Spuren ihrer Spuren sind. Die Spur umfasst das, was Zeichen heißt; es ist ein Spurenkomplex. Die Spuren werden auch als "Sedimente von Differance" (ebd.98) beschrieben. Weiters ist die Wiederholung von zentraler Bedeutung. Erst

durch die Wiederholung werden Spuren zu Spuren und können sich als Zeichen voneinander differenzieren. Zeichen funktionieren also insofern nur als Zeichen, als sie sich wiederholen lassen (ebd.99).

Der Begriff der Wiederholung hat bei Nietzsche eine besondere Bedeutung erfahren und hat in weiterer Folge bei Deleuze und Derrida zu einer Neubewertung geführt. "Wiederholungen wirken durch den Zwischenraum, der sie auseinanderhält" (Derrida: Freud und Schauplatz der Schrift: 309; zit. nach Bertram 2002:100).

Wiederholung führt zu Differenz. In Shermans Arbeiten führt die Wiederholung der Subjektpositionen zu Differenz. Wiederholung führt demnach nicht zu Identität. Es lässt sich bei Sherman eine Differenz der Rollen "mit Zwischenraum" feststellen, indem der Zwischenraum der Ankleidung als gleichzeitig differenzierendes Moment der Subjektposition/ des Zustandes betrachtet wird. "Das hat für die Betrachtung des Zeichens im Rahmen des Bedeutungsgeschehens zur Folge, dass die Wiederholung nicht von der Identität von Zeichen ausgehen muss" (Bertram 2002:100). Wiederholung impliziert also immer Differenzierung. Eine Wiederholung der Rollen impliziert ein differenziertes "Outcome" (in Shermans Film Stils zu sehen), welches auf der Wiederholung der Zeichen als solche rekurriert. Das Zeichen steht auch zu seinen eigenen Wiederholungen in Differenz. Es kommt durch den Raum und durch seine Wiederholung zu sich selbst. "Wo differenzierende Beziehungen Zeichen als wechselseitige Wiederholungen bestimmen, kommt es zu dem, was Identität von Zeichen heißt" (ebd.102). Eine Wiederholung des Zeichens ist mit Reaktualisierung verbunden. Es reaktualisiert gleichsam das ganze System von Zeichen innerhalb eines Textes. Wiederholung schafft so aber auch das Potential der Veränderung des Systems. Das System ist also nun nur gegeben, sofern es an einem Zeichen Spuren hinterlässt. Jede Wiederholung eines Zeichens wiederholt gleichsam eine Spur von Spuren. Die Wiederholung eines Zeichens setzt so ein Zeichensystem fort, indem sie dieses reaktualisiert. Nun steht dennoch das Potential für Veränderung im Raum. Jede Wiederholung kann das System auch verändern. Es positioniert sich infolgedessen anders im System. Es ist aber gleichzeitig ein Fortschreiben und eine Erneuerung des Systems (ebd.103).

Zeichen

Differance

Spur

Wiederholung

Dieses visuelle Dreieck verdeutlicht die verwobene Verbindung zwischen Differance, Spur und Wiederholung. Die Dekonstruktion kann nur innerhalb dieses Axioms betrachtet werden, innerhalb der sie alleine funktioniert.

3.2.2.2 Die Spur

Zeichen sind zunächst Spuren. Die Spur selbst trägt Spuren aller anderen Zeichen im Zeichensystem. Eine Spur ist weder "gegenwärtig noch greifbar" (ebd.), und steht auch immer in Bezügen zu Nicht-Vorhandenem und steht so "jenseits der Alternative von Anwesenheit und Abwesenheit" (ebd.). In ihrer Korrespondenz werden Spuren als Spuren erst erkannt. Derrida übt hier Kritik an Saussure, der für die deutliche Trennung von Signifikat und Signifikant plädiert. Das Zeichen impliziert in seiner Konstitution gleichsam ein System, das es sozusagen mitbringt: Derrida postuliert die Offenheit von Zeichensystemen.

"Bedeutung ist die spezifische Spurung des Zeichens, die spezifische Differentialität" (ebd.108). Saussure unterscheidet zwischen dem Signifikat und dem Signifikant. Derrida sieht im Funktionieren der beiden Entitäten keinen Unterschied. Beide Dimensionen sind als Spuren aufzufassen, die wiederum innerhalb des Systems der Spuren auf andere verweisen. "Das Signifikat wird nicht - deskriptiv - als getrennt vom Signifikanten aufgefasst, sondern - normativ - als Gelingen einer Trennung vom Signifikanten. Es muss ein transzendentes Signifikat geben, damit so etwas wie eine absolute und irreduzible Differenz zwischen Signifikat und Signifikanz zustande kommt" (Bertram 2002; zit. nach Derrida:1983).

Hier nistet sich die Dekonstruktion ein: Sie rekonstruiert den Begriff des Signifikats in einer Weise, dass er sich nicht mehr strikt von dem des Signifikanten ablösen lässt. Eine

Zeichenkette bildet somit den Kontext. Der Kontext ist sowohl ein weiterer Bereich von Instanzen, der bedeutungsbestimmend fungiert. (Bertram 2002:118).

Das Zeichen trägt gleichzeitig den Kontext eines Systems. Es steht immer schon in diesem Bezug zum System, kann also nicht in ihn gestellt werden.

Zwei Zeichen innerhalb eines Systems sind bereits in Kontext gesetzt. Sie differenzieren sich voneinander, indem sie sich aufeinander beziehen, und sind so zum jeweils anderen Element der Kette gespart.

Jedes Element kann als Beziehungsgefüge innerhalb der Kette oder des Systems aufgefasst werden, und ist damit gleichzeitig in Kontexte gestellt.

"Es weist Spuren auf, die mehr sind, als das bloße Bestehen von Unterschieden. Diese Spuren haben die Dimension der Kontextualisierung" (Culler 1988:120). Die Verbindung von Kontext und Zeichen in der Konstitution des Zeichens, so Derrida, bewirkt, dass das Zeichen in immer neue Kontexte gestellt werden kann. Ein bestimmtes Zeichen, beispielsweise a, ist nicht durch die anderen wie beispielsweise b oder c als solches festgelegt, sondern kann genauso in anderen oder weiteren Systemen fungieren und Position einnehmen, indem es sich dann auf weitere Zeichen wie zum Beispiel s, d, f, ... bezieht. "Die Möglichkeit des a, als bedeutungstragendes Zeichen zu funktionieren, ist nicht an den Kontext von b, c, und d gebunden, sondern kennt beliebig viele Kontexte" (ebd.).

"Jedes linguistische oder nicht-linguistische, gesprochene oder geschriebene Zeichen kann als kleine oder große Einheit zitiert, in Anführungszeichen gesetzt werden; dadurch kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen, und unendlich viele neue Kontexte auf eine absolut nicht saturierbare Weise erzeugen" (ebd.120). Dies praktiziert Cindy Sherman: Zeichenkontexte werden in ihren Arbeiten 'verschoben'. Einerseits ist dies ein Bruch, andererseits eine 'neue' Beziehung des Zeichens mit seinem Kontext. Es ist aber auch gleichzeitig selbst die Beziehung, und dadurch kann nun eine endlose Erweiterung der Kontexte stattfinden/ möglich werden. "In der jeweiligen Reaktualisierung eröffnet das Zeichen sich seinen Kontext als einen momentanen. Schon die nächste Reaktualisierung kann es in einen anderen stellen, und nur die Differenzierungen des Zeichens in diesem Kontext werden seine veränderte Bedeutung ausmachen" (ebd.120f). Es eröffnet nun jeden Kontext von sich her neu. Man kann nun davon sprechen, dass die Konstitution der Zeichen auf die Kontexte basierend stattfindet. Der Kontext kann auch nicht als rein externe Größe betrachtet werden. Insofern kann er auch nicht bedeutungsfixierend wirken, bzw. seine Bedeutung nur auf bestimmte Kontexte bestimmen oder

reduzieren. "Wenn einem Zeichen 'die Kraft eines Bruches mit seinem Kontext' inhärent ist, dann folgt daraus, dass es keinen Kontext gibt, der ein Zeichen definitiv mit Bedeutung ausstatten könnte" (ebd.; zit. nach Derrida 1987:317f.). Um weiter voranzuschreiten möchte ich nun nochmals die Frage aufwerfen, was die Dekonstruktion mit der sexuellen Differenz macht.

3.3 Geschlechterdifferenz - Shermans Methode-Elemente

In Shermans Arbeiten erkenne ich unterschiedliche Methoden, in denen die Visualisierung von Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz deutlich wird. Ich möchte nun in theoretischer Form auf einzelne Punkte kurz zurückkommen, bevor die angesprochenen Mechanismen später anhand visueller Beispiele besprochen werden.

Eine von Shermans Charakterisierungen der Subjektdarstellung ist die Metapher des 'Fakes' der Subjektposition, weiters lese ich sowohl die Doppelfiguration und Widersprüchlichkeit sowie die Widerspenstigkeit, die im Subjektentwurf zentral wird, als auch die Herausforderung des Hintergrundes als Täuschungsmanöver. Weiters sind die prozessualen Metaphern des Ver- und Enthüllens sowie der Verschiebung zentrale Momente, die das Schaffen beider Autoritäten dieser Arbeit charakterisieren. Ich halte zunächst anhand poststrukturalistischer Interpretationen fest, dass die Binarität der Zeichen als irreduzibel gilt. Wie gelangt man zu diesem Entschluss?

Die Geschlechterdifferenz ist ein sich auf einander beziehendes Geflecht von Zeichen. "Der Andere ist daher Anderes nur, wenn seine Andersheit absolut, das heißt unendlich irreduzibel ist; das unendlich andere kann aber nur das Unendliche sein" (ebd.; zit. nach Derrida:159). Die beiden Entitäten sind (unendlich) irreduzibel. Levinas spricht davon, "dass alle Rekonstruktionen der bzw. des Anderen in Symmetrie zum Selbst diese bzw. dieses in seiner spezifischen Andersheit verfehlen" (ebd.; zit. nach Levinas 1991:43ff; 311ff). Das Bedeutungsgeschehen ist insofern immer von den anderen abhängig und kann nicht losgelöst von dieser Idee gedacht werden. Es lässt sich nur aus dieser Andersheit denken. Es gilt daher, gemäß dem Ansatz von Derrida, das verschwundene Andere in den Bedeutungen sichtbar zu machen. Sherman räumt dem Verschwundenen Anderen (Geschlecht innerhalb der binären Opposition) Platz ein.

Wenn der Austausch von Zeichen symmetrische Relationen hervorbringt, dann bleibt für das Asymmetrische kein Raum. Das Asymmetrische liegt aber nun dennoch nicht außerhalb des Bedeuten, sondern gilt lediglich als "dasjenige, was in den Symmetrien aufgehoben ist (...) (und) die Symmetrien nicht zu fassen vermögen" (Bertram 2002:147). "Alles Bedeuten konstituiert sich

in einer Beziehung zu ihr, (dem anderen)" (ebd.). Auch dieser Ansatz findet sich in Shermans Arbeiten wieder. Es besteht immer Referentialität auf die anderen Zeichen innerhalb des Zeichensystems sowie hier auf das andere innerhalb der Geschlechterstruktur.

In Anlehnung an Joane Rivières' zuvor erwähnter Vorstellung von Weiblichkeit als Maskerade lässt sich ebenso Männlichkeit als Konstrukt thematisieren. In den Schwarz/weiß Photographien aus dem Jahre 1980 spielt Sherman eine männliche und eine weibliche Rolle. Ein ovales Porträt zeigt eine junge männliche Gestalt, in weisser Weste, mit Hemd und dunkler Krawatte. Sein Haar ist blond, der Blick entschlossen in die Kamera gerichtet. Auf dem Pendant dazu sehen wir eine weibliche Gestalt in heller Bluse und mit weissem Häubchen auf dem Kopf. Während der Mann direkt in die Kamera blickt, richtet die Frau ihren Blick etwas nach oben, als ob sie zu jemandem aufschauen würde. Beim Vergleich der beiden Arbeiten lässt sich feststellen, dass die Geschlechterrollen hier über Haarwerk und Schminke definiert werden: das Haar des Mannes ist kurz geschnitten, während die Frau das Haar länger trägt - möglicherweise ist es eine Perücke. Der direkte Blick in die Kamera markiert die Männlichkeit, während der Gaze der Frau aus ihren halbgeöffneten Augen 'weiblich-verträumt' wirkt. Beide Figuren spielt Sherman selbst: in diesem Doppelporträt entlarvt sie sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit als Maskeraden ([5]).



Cindy Sherman, Untitled

Untitled #103, #104 repräsentieren eine Figur in Anlehnung an die sexy "Marilyn figure", "next to the boyish, unsexual" (Burton:47). "What Sherman shows is that anyone can 'be' all of them, and none" (Burton:47), und postuliert Rollenkonstruktion "across the border of femininity/masculinity" (Burton 2006:49). Das Bild #116 und #112 unterscheiden ihre visuelle Rezeption in der Kleidung, das eines feminin und das andere maskulin erscheinen lässt. Vor allem der harte Blick trägt hier wesentlich zur männlich konnotierten Fetischisierung des Images bei. Untitled #116 trägt typische Konnotationen, die man mit weiblichen Sujets verbinden würde. Zur Erläuterung lässt sich fortführen, dass diese Darstellungen auf die maskeraden-artige Rollenhaftigkeit verweisen, die innerhalb der oppositionären Struktur zu Tage treten. Die Struktur weist auf die Opposition hin, die sich in weiterer Folge dekonstruiert, indem beide Strukturen, die innerhalb eines Zeichensystems auftreten, dekonstruiert werden. "The way, the later images move towards (...) a juxtaposing of 'feminine' and 'masculine' identities, seems to demolish once and for the idea that either of these is something that can be fully inhabited" (Burton:49). Keine der vollständig besessen noch angeeignet werden. Das Andere der Struktur

dekonstruiert den essentialisierenden, einheitlichen Diskurs und ist stets im Kontext und in der Bedeutungsfindung bzw. im Prozess des Bedeutungsgeschehens enthalten und wird in Shermans Arbeiten als Teil des einer bestimmten Zeichenstruktur sichtbar gemacht, und auf dieses im selben Kontext verwiesen. Sie deutet innerhalb einer Geschlechterrolle gleichzeitig auf eine andere und situiert das Andere einer bestimmten Zeichenkette, einer Spur von Zeichen, mitten drin, die Spur der Zeichen ist vervielfältigt. Derrida geht dennoch davon aus, dass "Differenzierungen niemals abgeschlossen sind", sondern dass immer "konkret bestimmte Differenzierungen explizit gemacht werden müssen" (ebd.157). Hier kommt wieder die Rolle von Kultur als bedeutungssymbolisierendes System in die Betrachtung des Rahmens, die im Kontext von Differenzierungen als bedeutungsstiftend gilt.

3.4 Stil und Differenzkonzeptionen - Transferialität der Zeichen

Befinden sich zwei Momente zugleich in einem Kontext, legitimiert sich folgendes Postulat: "Man spricht immer nur in einer Sprache sowie man spricht niemals nur in einer Sprache" (Derrida; ebd.138). Dieses Zitat möchte ich in diesem Kontext erwähnen, da der Prozess der Transferialität der Zeichen ein dynamischer ist, und Spacing (Abstand) und Strukturveränderung nach sich zieht. Ein Zeichen kann auch als Punkt von "Fremdheit" oder "Distanz" in dem Zeichensystem gelten, indem es sich "differentiell verortet" und das Potential des Einfügens in andere Kontexte hat. "Dieses Einfügen ist als Normalität des Zeichens gegeben" (ebd.141f). Zeichen können mit Zeichen eines anderen Systems zusammen gebracht werden. Da es kein fremdes Zeichen gibt, kann es auch keine voneinander getrennten Bedeutungsgeschehen geben. Hier spielt die irreduzible Unterbrechung zwischen den Zeichen eine Rolle. Diese sind immer aufeinander zurückführbar - so auch die Genderdifferenz, die innerhalb eines Systems von Zeichen Bedeutung erringt.

"Geworfen mögen wir sein, doch wir können noch spielen und restilisieren" (Vinken 1992:297). Hier aufgeworfene bzw. angesprochene Fragen drehen sich dabei zunächst genauer um die Differenz als Opposition von Sachverhalten, Objekten, und Subjekten. Die Dichotomie der Differenz und ihre Legitimation wird im Folgenden in Frage gestellt. Was bedeutet Differenz innerhalb der Dekonstruktion, und wie kann die Dekonstruktion sie neu interpretieren? Als Beispiel wäre das Exempel der "Bälle bei Frauen" zu nennen: "Derridas Frau weiß, dass Bälle existieren, und diese nicht eine von einem vorgegebenen Geschlecht bestimmte Realität

ausmachen" (ebd.300). Die Lüge der symbolischen Identifizierung des "Weiblichen" als Wahrheit der Kastration, als Loch, kann nur "aufgefüllt, niemals verstanden oder repräsentiert werden" (Derrida). Hier übt Derrida Kritik an Lacan. Diese soll nun angesprochen werden.

4. Lacan vs. Derrida: Interventionen in den Lacanianismus

4.1 Interventionen in den Lacanianismus

Folgender Absatz setzt sich mit Derrida im Kontext Lacans auseinander. Zunächst soll auf Derridas Kritik an Lacan eingegangen werden, bevor die Relevanz der ethischen Signifikanz ins Blickfeld rückt. Lacans Interpretationen verdeutlichen, dass das Weibliche zum Schweigen gebracht wird und zur Figur des sprachlosen Anderen im binären Diskurs wird. Diese Form der Repression geschieht dann, wenn das Symbolische als vom weiblichen Imaginären absolut abgeschnitten verstanden wird. Dies widerspricht aber wiederum gleichsam der Macht der Sprache, in der "Weibliches" existiert, da es geschrieben und kommuniziert werden kann. Sherman konstruiert Differenz durch die Unterscheidung zum Idealen einerseits, durch die Unterscheidung zum Vollständigen sowie durch die Unterscheidung zum Fiktionalen auf der anderen Seite. Realität und Fiktionales mischen sich in der Darstellung im fiktionalen 'space'. Das Menschliche wird in einigen Arbeiten Shermans auf eine Dimension des Cyborg-Spaces verlagert, indem das Maschinelle und das Reale miteinander korrespondieren. Diese Verbindung lässt sich im Zuge der medialen Globalisierung und dynamischen Vernetzung durch das Internet gut nachvollziehen, indem Mensch und Maschine symbolisch zu einem Vehikel verschmelzen, bzw. auf Basis reziproken Austauschs funktionieren. Näher soll dies hier aber nicht ausgeführt werden.

"Deconstruction is illuminating as a critic of Phallogentrism" (Spivak; zit. nach Holland 1997:60), Derrida. "Second, it is convincing as an argument against the founding of a hysteriocentric to counter a phallogentric discourse; third as a feminist practice itself, it is caught on the other side of sexual difference" (ebd.). Die Frau wird im phallozentrischen Diskurs als Mangelwesen bezeichnet, die das Objekt des Begehrens darstellt und in diesem gleichsam zum Phallus wird, ihn aber nicht hat, und dadurch in seiner Abwesenheit bezeichnet wird. Sie nimmt ihre Position in Abhängigkeit von dem Mann ein, der sie gleichsam zum Phallus fetischisieren lässt. Dies repräsentiert die Unterwerfung des weiblichen im männlichen Symbolischen: Das

weibliche bleibt das Andere. Im Symbolischen beschränkt sich ihre Position lediglich darauf, Mangel des Phallus zu sein. Derridas Unternehmen besteht darin, Lacans "Trennung der festgelegten Wahrheit der Frau als Kastration im Symbolischen von den sie umgebenden und ihr innewohnenden Fiktionen" zu dekonstruieren (ebd.). Die sexuelle Differenz wird dabei nicht ausgelöscht, die Frau ist aber nicht der Phallus innerhalb des Symbolischen, sondern fungiert als eigenes Wesen.

Freud hatte erheblichen Einfluss auf Lacans Theorien. Sein Verdienst besteht in der Korrektur der biologischen Sichtweise des Geschlechterverhältnisses durch den Kastrationskomplex. Laut Lacan konstituiert sich das sprachliche Bewusstsein des Kindes, indem es seine von der Mutter losgelöste Identität erkennt und der Moment der Trennung vom Kind als Verlust, aber auch als Gewinn von Identität wahrgenommen wird, die die Aufnahme in das Symbolische (Kulturelle) bezeichnet. Das Begehren der Mutter existiert nur in Phantasien.

Im Symbolischen ist das Weibliche wie erwähnt schlechthin das kastrierte Andere, indem sich ihre Signifikanz auf den Mangel des Phallus beschränkt. Derrida schreibt Lacan auf der Basis dieser Aussage das "Essentialisieren von Fetischen" vor (Loreck 2002:280). Sein Unternehmen besteht darin, die "Wahrheit der Frau als Kastration im Symbolischen zu dekonstruieren". Die Geschlechterdifferenz ist auf Basis einer "Wahrheit der Ökonomie" (ebd.:281) zu erklären, die es der Differenz gestattet, als wahr zu erscheinen. Die Erklärung der Spaltung in zwei kulturelle Geschlechter ist "natürlich" nicht vorgegeben, und bietet kein adäquates Modell in Bezug auf die kulturell hergestellte binäre Geschlechterteilung. Nach Derrida erfährt das Symbolische durch die Sexualität eine Grenze, die "gerade nicht das bedeutet, was sie innerhalb des Phallogozentrismus bedeuten soll: die ethische Signifikanz der Grenze, die für die auferlegte Bedeutung von Sexualität und sexueller Differenz besteht" (ebd.). Derrida korrigiert das Übersehen der ethischen und politischen Implikation; sein Verdienst, Versuch und seine Kritik an Lacan.

4.2 Die neue Choreographie der geschlechtlichen Differenz

Nach Derrida soll der Phallus neu interpretiert werden und folglich soll auch die Bedeutung der geschlechtlichen Differenz neu erklärt werden. Voraussetzung dafür ist, dass der Phallus nicht durch die phantasmatische Projektion interpretiert wird, was es nach Lacan bedeutet, einen Penis zu haben. Die Trennung in die zwei Gender kann auch zu anderen Interpretationen führen,

"einschließlich einer solchen, die nicht auf Abwertung des Geschlechts orientiert ist" (Benhabib 1995:90). Er fordert die Erschaffung eines weiblichen Symbolischen, das sich aus der "weiblichen Imagination" speisen sollte.

The human in general remains a sexual being (Holland 1997:91). Derrida zeigt, dass Sexualität seine Bedeutung nur innerhalb eines Systems einer gegenwärtigen Gender-Struktur erfährt. Derrida sieht innerhalb der Dekonstruktion Raum für die Neuinterpretation der Bedeutung von Weiblichkeit sowie der heteronormativ ausgerichteten Gender-Struktur. Diesen Raum nennt er die "neue Choreographie der sexuellen Differenz". Dieser Ansatz verleugnet nicht, dass wir geschlechtliche Wesen sind. Er hebt die performative Macht der Sprache hervor, in der Gender konstituiert wird, und ermöglicht eine potentielle Neuinterpretation der Gender-Verhältnisse. Derrida plädiert für eine Struktur, in der dem weiblichen Gender innerhalb des Systems keine "kulturelle Gewalt" (Derrida) angetan wird.

Es gibt Differenz, die aber in ihrer Neutralität zu betrachten ist und als Produkt aus Kultur und Sprache verstanden werden muss. Oppositionen sind Teil einer Struktur, die ein entweder/ oder Schema festlegen. Diese Frage gilt für die Frage der sexuellen Differenz in der Dekonstruktion, die aber innerhalb der Dekonstruktion unbewertet bleiben. "One must accept the irresolvable oppositions in their concrete contexts, and in contexts to come" (Holland 1997:97). Derrida will die Geschlechterdifferenz nicht leugnen und hält fest, dass sie allerdings in Kultur und Sprache eingeschrieben ist, und die Gesellschaft letztendlich definiert, wie mit dieser binären Differenz- und ob sie tatsächlich binär ist- umgegangen wird. Sexualitäten haben einen ontologischen Status und verlangen ein differenziertes Gegenüber, während dies weder Homosexualität noch andere sexuellen Praktiken abwertet. Es gibt den sexuellen Unterschied, dieser ist aber diskursiv konnotiert und praktisch hergestellt. Es gibt zwei oder mehr Geschlechter, aber zumindest zwei, die sich ontologisch unterscheiden. Dies bedeutet aber nicht, dass diese auf jene Art und Weise strukturell und diskursiv konnotiert werden müssen, wie die Gesellschaft sie durch Sprache, Kultur und sozialem Lernen wahrnimmt. Geschlechterdifferenzen sind keine Konstrukte, sondern was die jeweilige Kultur mit ihnen macht, wie und in welche Systeme sie sie positioniert, ist letztendlich die Konstruktion sowie der Referent des Geschlechtes. Hierarchien müssen nicht notwendiger sein; auch Gleichheit im Sinne von "equality" würde aber nicht unbedingt Derridas Ansicht ausdrücken. Er spricht hingegen, dass Männer und Frauen nicht gleich gewertet/ bezeichnet werden, sonst wären Frauen gleich Männer.

Cornell legt dar, dass "die Dekonstruktion der konventionellen Strukturen der Gender-Identität (...) nicht nur die Realität des 'Leidens' der Frau auslöscht, sondern im Gegenteil die Bejahung von weiblicher sexueller Differenz als eine Differenz fordert, die nicht reduzierbar ist auf die herrschende Definition des Weiblichen innerhalb der Hierarchie der Gender, als das Andere des Mannes oder als sein Spiegelbild" (Cornell; zit. nach Benhabib 1993:82). Sexuelle Differenz, im speziellen weibliche Differenz, wird nicht ausgelöscht, sondern, im Gegenteil wird die Gender-Hierarchie, die Frauen entwertet und sie gleichzeitig mit den patriarchalischen Konventionen dieser Hierarchie gleichgesetzt hat, in Frage gestellt (ebd.). Die Dekonstruktion der Gender entzieht den heteronormativen Gender-Strukturen "aufgezwungene sexuelle Entscheidungen". Dies geschieht in der Anerkennung für Differenz. Derrida geht davon aus, um zu resümieren, dass die Geschlechterdifferenz ontologisch gegeben ist, und es mindestens zwei Geschlechter zu bezeichnen gibt, die sich ontologisch unterscheiden. Die Gesellschaft denaturalisiert jedoch sie mittels Diskurs und Ideologie, schreibt die Differenz in Kategorisierungen ein, konstruiert damit und unterscheidet Homo- und Heterosexualität; sie erlegt Privilegien auf, konstruiert Mythen, die strukturell naturalisierend wirken und teilt in Hierarchien und Machtpositionen ein. Sexuelle Differenz ist gemäß Derrida nicht negierbar, sie besteht und kann nicht ignoriert werden. "At whatever remove of 'difference (...), sexual difference is thought, the sexual differential between 'man' and 'woman' remains irreducible" (Holland 1997:60). "Deconstruction successfully puts the ideology of 'correct readings' into question" (ebd.62).

4.3 Heideggers Konzept des "Daseins" - Exkurs

Im Kontext zu Überlegungen zur Geschlechterdifferenz exploriert Derrida weiters Heideggers Konzept des "Daseins". "Dasein is thus construed as outside or beyond the reach of sexual difference, preceding it. It is being minus its sexual, cultural, historical, ethical, and political determinations, a pure relation, involving nothing but Dasein's relation to itself: 'This neutrality also indicates that Dasein is neither of the two sexes (Heidegger; zit. nach Holland 1997:87)'. Dasein ist aber auch gleichzeitig nichts Neutrales, "is always disunited in any particular sexuality" (ebd.:137). Dasein einerseits neutralisiert Determination, wie auch jene der sexuellen Differenz. Auf der anderen Seite aber ist Dasein die Bedingung von sexueller Determination, von Dingen und Menschen. Derrida argumentiert, dass Dasein nicht mit einfachem Ne-Uter ohne sexuelle Markierung gleichzusetzen sei, aber nicht automatisch ein Modell einer binären

Hierarchisierung einschließt: "Derrida suggests that Dasein is not simply a neuter without trace of sexual markings, but rather it neutralizes a prior sexual marking, that of the oppositional or binarized model of sexuality.“ „Durch den Term des Daseins distanziert sich Heidegger aber zu sehr vom Modell der sexuellen Binarität", so die Kritik von Holland (Holland 1997:88).

5. Visuelle Dekonstruktion: Methoden und Interpretation

In den nächsten zwei Kapiteln beschäftige ich mich genauer mit theoretisch begleiteten Bildanalysen, die in weiterer Folge in den Kontext Derridas gestellt werden.

5.1 Sherman im Kontext theoretischer und visueller Interpretationen: Distanz, Fake und Phantasma

Differenz artikuliert sich zwischen der Künstlerin, die diese Bilder hervorgebracht hat und dennoch selbst Darstellerin ist, und der jeweiligen Subjektposition, die sie letztendlich verkörpert und die im Bild zu sehen ist. Folgende Ausführungen setzen sich mit Abstand und Distanz auseinander.

Vollkommenheit befindet sich in Shermans Werken außerhalb der anthropologischen Grenzen. Der schöne und idealisierte, vollkommene Körper und der monströse Körper bedingen sich gegenseitig. Das Selbst des Portraits ist performativ produziert und verkörpert Gebote und Verbote, historisch geschaffen durch Kultur und System. Dimensionen der Verkörperung kollektiver Wunschvorstellung sowie die Darstellung des Verborgenen, gesellschaftlicher Ängste und tabuisierter Zustände, Verdrängtes und Trauma, werden deutlich.



#224 (rechts)

Untitled #224 (rechts) ist von Dualismen geprägt. Das Bild wirkt als historisches Gemälde in Anlehnung an die Pose des Bacchus, kann aber als postmodernes Narrativ interpretiert werden: Seine leicht anklingend barocke Struktur wird durch das Auftreten des Subjekts dekonstruiert, dessen Position sich als geschlechtsneutraler Text zeigt. Das Gesicht lässt durch die Kosmetik weibliche Stereotypen erkennen, wirkt aber zur selben Zeit männlich; es ist ein geschlechts-multiples Ensemble. Sein Haupt ist mit einem Efeukranz geschmückt, er hält Weintrauben in der Hand. Im Original handelt es sich um Carvaggios Bacco in Rom. Differenzen zwischen der alten und der ‚neuen‘ Version sind „gewisse Ungereimheiten“ [4]. Der amerikanische Philosoph und Kunstkritiker Arthur.C. Danto bezeichnet die History Portraits „disturabtorische Kunst“ (ebd.). „Cindy Sherman (...) hat den alten Meistern und ihren Modellen ein wenig von ihrer Aura genommen, indem sie die Kunstgriffe aufzeigte, die Konventionen, die leicht zu durchschauende Falschheit der Welten, die sie für fest und unerschütterlich und wirklich hielten – hat sie selbst zu Konventionen reduziert, in die man hinein- und herausschlüpfen kann, ohne sie für letzte Wahrheiten zu halten (Danto; [4]).

205, 216



In Untitled # 216 ist der Blick nach Innen gerichtet: Die Mutter, die das Kind im Arm hält, blickt in eine unbestimmte Richtung. Das Portrait wirkt auf den ersten Blick wie ein Gemälde, zu sehen ist eine Königin mit Krone. Doch auf den zweiten Blick dekonstruiert sich diese Beschreibung, die Stoffe und das Kleid sind zerrissen, der Hintergrund ist ein ärmlich aufgehängtes Textil, das Kind wirkt in Distanz zur Mutter gehalten. Der Blick führt irgendwo hin, ins Leere, gegen den voyeuristischen Blick gerichtet. Die Titten sind Plastik. Die Signifikanten, die die Frau zur Frau machen, die Brüste beispielsweise, sind Fake. Die Maske verdeckt das Gesicht vollkommen und lässt eine geschlechtsneutrale Figur erkennen, ausgeschlossen der Kette, die zu den Fake-Titten passt. Sherman ruft gleichzeitig nach einer subversiven Funktion der Photographien. Sie will Hergestelltes täuschen und im Täuschungsmanöver Voyeurismus die Kehrseite zeigen. Falsches lässt die Aufmerksamkeit an Erotischem in abweichende Kontexte bringen: In Shermans Repräsentationen verkehrt die Metapher des Fakes Normen und stellt diese als Produktionen einer Illusion dar, als Fake einer Konstruktion. (Untitled 87, #175): Die Bedeutungsvielfalt spricht 'verwischte Bedeutungen von Gender-Rollen' an, die in der Tradition des Fake arbeiten. Verwischte Bedeutung stellt die Dekonstruktion der Bedeutung und gleichzeitig die Dekonstruktion der Gender-Rollen dar. "In

gewisser Weise greife ich diese Täuschungsmanöver der Malerei auf, indem ich mit falschen Körperteilen eine Illusion provoziere, deren Falschheit ich gleichzeitig entlarve. Zunächst glaubt man, ein Gemälde zu sehen, dann erkennt man, dass es sich um ein Foto handelt und schließlich wird deutlich, dass alles nur Maskerade mit falschen Titten, Perücken und Nasen ist, so Sherman" (Loreck 2002; zit. nach Butler 1991:58).

5.2 Voyeurismus und Abstand

Die Blickfalle durch falsche Nasen und Titten ist die Dekonstruktion schlechthin. Die verführerische Einladung ist gleichzeitig die Dekonstruktion von Erwartungen und möglichen Wahrnehmungsweisen von Normen, Rollen und Gender. (ebd.:38). Shermans Bilder provozieren Wahrnehmungsstereotypen gegenüber dem männlichen Blick. Sie konstruiert Bilder, die durch patriarchalisch gebildete Seh-, Empfindungs-, und Wahrnehmungsweisen durch den ‚male Gaze‘ locken, und ihm "dann die Hose runterziehen", ihn also in seiner Begierde des Weiblichen enttäuschen.

"Ich sehe mich bloß als Modell, aber was dabei herauskommt, sind keine Selbstbildnisse, (...) das ist für mich eine andere Person. Ich versuche immer in den Bildern soweit wie möglich von mir selbst wegzugehen". Sie spricht hier gleichermaßen das Abstandskonzept von Derrida an. Ihr Verhältnis zu sich besteht darin, von sich selbst abzusehen, was die angesprochene Distanz voraus setzt. Wie wird diese geschaffen? Sherman schafft Distanz zu einer Geschlechterrolle und einem geschlechtlich konnotierten Körperbild, die die Konstruktionen des Fake ermöglichen. Diesen Widerspruch trägt Sherman vor der Kamera spielerisch aus: Sie entwirft Szenarien, die im Rahmen des gesellschaftlich Imaginären wirken: Lücken, Risse, wunde Punkte, fehlende Plätze und fremd wirkende Orte, Normen der "Anders-heit" und Hässlichkeit. Die Distanz geht in der Inszenierung dieser Persönlichkeiten auf: sie ist die Distanz zum strukturell definiert Gewöhnlichen. Die thematische Konstante ist der Fake, die Illusion des konstruierten Selbst, oder ist in Worten Dickhoffs ausgedrückt, die "Demaskierung der gesellschaftlichen Maskenbildnerei von Identitätszwangjacken für die patriarchalisch genannte Frau" (ebd.:10).

"Mich haben die linkischen Momente zwischen (Dichotomien wie) gut und böse, glücklich und unglücklich, schön und hässlich interessiert. Das verbindende Element der Gegensatzpaare, die

Struktur und der Raum dazwischen, sowie der Abstand sind das, was dargestellt wird. Die Mitte, oder das Dritte, sowie das Ausgeschlossene, die Distanz und das dazwischen, sind jene Elemente, die deutlich gemacht werden können. Es ist das 'weder noch', aber doch innerhalb der Struktur platzierte und fungierende, sowie die Rolle, die den Abstand und die Distanz zum Vorhandenen einnimmt, in Bezug auf das, was da ist, aber dennoch eine eigene in sich fungierende und abweichende Dimension einnimmt; in anderen Worten ausgedrückt, es sind die verbindenden Momente zwischen zwei strukturell konnotierten Metaphern. Sherman setzt nach Barthes der Distanz zwischen Code und Performanz ein Ende. Ihre Werke bewegen sich "zwischen Ursprung und Produkt, zwischen Modell und Kopie" (Barthes; zit. nach Zdenek 1995:14), die innerhalb einer Dimension fungieren, "in denen das Mehr und das Weniger in dieselbe Klasse, in die des Übermaßes eingeordnet werden"; und was jenseits ist, differenziert sich nicht mehr von dem, was diesseits ist. Das Wesen des Codes hat am Ende denselben Status wie das, was außerhalb des Codes ist. (Barthes 1976:75).

"Strukturen brechen und kippen ins Lächerliche (...)" (Loreck 2002:26). Hier kommt wieder die Bedeutung der Verwischung ins Spiel, die Verwischung des kulturell eindeutig Bedeuteten.

Shermans Werke sind "eine Bühne, indem die soziokulturell konditionierten WahrnehmungsCodes in inszenierte Blickfallen treten", wie das scheinbar erotische Gefühl im männlichen Blick zu provozieren, hervorzurufen, "dieses aber dann nicht zu erfüllen, sondern es umzukehren in eine ganz andere Richtung". Wie wird diese "Enttäuschung" erzielt?

Dies geschieht vor allem durch den Blick, der weder auf eine Person, nach außen, noch auf einen Gegenstand gerichtet ist; "die Frauen sind ganz bei sich" und evozieren weder noch provozieren sie. Dies gilt vor allem für die History Portraits. Die Film Stills haben dennoch eine Bezugsperson, auch wenn diese unklar bleibt. Dieses "bei sich selbst sein" distanziert den Betrachter/ die Betrachterin [5].



Untitled film still

Zu den Film Stills [6] verlaubt Sherman in dieser Hinsicht folgendes: "Ich wollte, dass diese Fotos wie Szenen aussehen, die ein Filmproduzent rausschneiden würde, weil sie nicht gut genug sind", wie Momente, in denen Rollenmasken nicht genug sind, nicht funktionieren, stören, oder (ebd.:25) Identitätsformierungen brechen, Erzählungen unterbrechen, in denen Momente, so genannte "Zwischen-Momente" wie beispielsweise Schwäche oder Hässlichkeit nicht mehr ins Klischee der erwarteten Rolle passen. In untitled 10 ist zu erkennen, dass die Künstlerin gleichzeitig als Photographin und ihr eigenes Model fungiert. Das Auslöserkabel des Photoapparats ist sichtbar. Sherman will hier diese Doppelrolle als Darstellerin und Produzentin ansprechen und den Akt des Photographierens gerade sichtbar machen [5].

Die Ambivalenz holt die Dekonstruktion näher. Sie spricht die Ambivalenz der Möglichkeiten des Lesens der Bedeutung des Bildes, sowie die Ambivalenz Gender zu lesen, an. Der Abstand im "Moment des Verbindenden" führt ebenso diese Ambivalenz vor Augen. Die Nicht-Eindeutigkeit und mögliche Vielfalt der Bedeutung um die Konstruktion des Subjektes steht im Vordergrund (ebd.30). Der verbindende Faktor in ihren Bildern ist Sherman selbst: es ist ein Spiel des Abstoßens und Anziehens gleichzeitig, des sich schön und hässlich Machens in einem, des Verführens und des Verschluss-Seins in einem Blick: Zunächst verführt das Bild, auf den

zweiten Blick wirkt es abstoßend, durch die Position der Künstlerin in sich geneigt und nicht blickfangend (Schjeldahl 1984:9).

Rosalind Krauss verlautbart dazu: "The fetish is charged with cealing and horror of castration: Sherman thus constructs the Lacanian object, which is constructed by the gaze." Shermans Werke nehmen Formen der Transgression an, laut Krauss, "modelled in terms of transgression against form" (Nahon 2004:165). Die Sex-Pictures investieren in Desublimierung des Subjekts, der fetischposition (Krauss: *Le Photographique*: 109). Das sichtbare Fehlen des Penis (the lack of the penis) "stigmatizes a representation which is subject to the tricks of a system of power, in which women, the objects of the male gaze and desire, have been disposed of their being, in some way stripped off of their subjectivity" (ebd). Den Blick konstruiert sie ohne Referenzpunkt. Der Blick richtet sich auf die Frau im Sinne Lacans: es gibt sie nicht, sie muss erfunden werden. Sherman 'er-findet' das Bild Frau ständig neu, fordert es heraus und kennt keine essentialisierenden Schematismen. "In the psyche there is nothing by which the subject may situate himself as a male or female being" (Lacan 1994:205).

Der Abstand zwischen dem Erkennen, dem Rekonstruieren der Geschichte und dem eigenen Lesen und erneut Be-deuten ist das postmoderne Moment, das hier hervor gebracht wird. Es ist das Rekonstruieren eines historischen Narratives, das aber gleichzeitig an seine Grenzen stößt und verändert wird, nicht mehr passt, sondern sich in einen anderen Text verwandelt, in dem das Rekonstruierte nicht gilt. Der Abstand lässt das Subjekt aus der ursprünglichen Rolle in eine andere treten.

5.3 Shermans postmodernes Subjekt als darstellender Diskurs: Fairytales, Horror- und Disgust Pictures



255

Die binäre Opposition zum Perfekten des Körpers des Mannequins ist das Groteske, das zugleich ein Teil des Körpers ist. In den Modefotographien von 1983 malt sich Sherman Narben ins Gesicht, um Mode und das Groteske nochmals in kritischen Zusammenhang zu bringen (Antimodeserie). Zunehmend komisch anmutendes und entstelltes Make-up verwischt die Geschlechteridentität in den Serien der Fairytales, oder erinnert an mythische Kreaturen, in denen fabelhaft Tier und Mensch verschmelzen mittels an den Körper gemachter Hörner oder Schnauzen. Zuletzt verschwindet auch, wie erwähnt, der Körper, übrig bleibt Ekel, Körperflüssigkeit und organischer Schmutz. Hässlichkeit wird zum Inbegriff des Schönen als Gegenentwurf zur idealisierten ästhetischen Darstellung, was in der Umkehrung der Bedeutung des Monsters und Entfesselung seiner negativen Bedeutungsgewebe zum Ausdruck gebracht wird. Das Monster fungiert zusammen mit dem Schönen und wird in der 'Verzerrung' des Selbst sichtbar, welches selbst zur monströsen Darstellung wird. Das Bild wird geschlechtsunspezifisch, das Monster kennt in dieser Darstellung kein Geschlecht. Zusammengesetzt aus Körperteilen und Prothesen, Körper, die die Grenze zwischen Geschlechtern, dem Menschlichen und dem Tierischen, dem Lebenden und der Laiche oder der Prothese aufbrechen, kreiert sie Mischkörper aus allen möglichen zeichenhaften Systemen, welche Mixturen von Signifikanten erlauben. In

#179 vereint das Groteske die Produktion von Hässlichkeit und Schöner: Das Nicht-perfekte und Gebrochene von Bedeutung gilt ganz speziell als Marker der Bildproduktion, als Teil der Struktur und als System, das jeder Struktur zuteil ist. Gebrochenes und Nicht-perfektes spielen zusammen und Hässlichkeit wird zum Ausgangspunkt einer anderen um-bewerteten Schönheit: sie geht gleichzeitig in der Schönheit auf und dekonstruiert den Gegensatz des Paares in der wiederkehrenden Metapher der Vermischung. Sherman setzt hier schlechthin das postmoderne Subjekt in Szene und interpretiert den Menschen "als hybrides Subjekt, zwischen bemächtigtem Subjekt und entmächtigtem Bildobjekt oszillierend" (Zdenek 1995:15).

Es steht also das Verschieben im Sinne des Infragestellens jedes ontologischen körper-geschlechtlichen Zustands im Mittelpunkt. Untitled #187 zeigt einen Körper mit Öffnungen, Babyfüßchen, Schweinenäsen, bestehend aus Riesenbrüsten und Riesenbauch. Die Körper werden "Schauplatz einer unstimmen, entnaturalisierten Performanz, die den performativen Status des Natürlichen selbst enthüllt" (Loreck 2002; zit. nach Butler 1991:114).

Weiblichkeit wird zum Effekt des Betrachtens. Hier vermerkt Klein, "what people think of as typical female character traits and attitudes are not the result of factual observation but come part and parcel out of prejudices and ideologies characteristic in a given society (Speech to the Doctoral Committee, Klein 1942; zit. nach Tarrant 2006). Definitionen des weiblichen Charakters gelten als kulturell konstruiert. Shermans Bilder wollen in dieser Hinsicht weibliche Stereotypen entmystifizieren und dem Primat des idealisierten (weiblichen) Körpers entgegenwirken.

Angst, Entstellung, Verflüssigung und Zerstückelung des Körpers in den bereits genannten Disasters verkörpern bestmöglich das postmoderne Subjekt, das aus einem "Gewebe aus Zitaten" besteht, und in Shermans Darstellung ein vollständiges Verschwimmen von Bild und Identität (ist)" (Bryson 1991:98). Es ist die Konsequenz des zur Maske und Puppe erstarrten weiblichen Körpers, der gleichzeitig nicht- und wenig repräsentierte oder repräsentierbare Dimensionen ausdrückt, wie der einförmige massige Körper, der Abfall, die Verwesung und der Prozess der Zersetzung als organische, mit dem Körper in Verbindung stehende Prozesse.

Diese späteren Serien der Fairytale/Disasters bewegen sich in den Größen bis fast 2 Meter in der Länge. Die Oberfläche selbst ist de-strukturiert. Zunächst ist abstraktes Gewebe zu erkennen, in dem Orientierung der BetrachterInnen zunächst gefunden werden muss. Das Subjekt ist dennoch das zentrierte Objekt, das aber durch die Größenverhältnisse seiner Konturen verkannt wird. Organische Kosmetik maskiert oder demaskiert den Körper, Figuren verschmelzen mit dem Körper, wirken wie leblose Kreationen, und verschmelzen mit Kontext als Text des Kontexts ohne Inhalt. Durch die Desintegration des Körpers im Bild wird das Subjekt dezentriert, es platziert sich als Text im Kontext des Bildes, gelesen als Text vieler Texte. Diese späteren Serien Shermans sind zunehmend durch ihre starke heterogene Orientierung ausgerichtet, denen die Instanz der Fotos dezentriert ist. Die Dimension der körperlichen Fragmentierung findet sich in der "Fragmentierung der Bilder" wieder. Wie in Untitled #155 ist der Inhalt nicht von vorn herein klar. Die Bedeutung ist nicht verständlich, sondern vorgefunden wird ein Ensemble an Zeichen. Sie bildet hier einen phantasmatischen Raum, der später in den weiblichen Körper projiziert wird (Mulvey:292ff). Die nicht-erkennbare weibliche Figur verkörpert hier symbolisch die Trennung der schimmernden Oberflächenstruktur eines spezifisch weiblichen Körpers, der damit verborgenen Verfall verschleiert. Durch Belichtung, vor allem Mehrfach- und Doppelbelichtung in Shermans Disgust Pictures wird eine sogar, wie Mulvey sagt, "von den Farben malerische Oberfläche bildend" (Loreck 2002:192) konstruiert und stellt gleichsam eine vermittelnde Grenze zwischen Innen und Außen, eine nicht undurchlässige Struktur dar. Der organische Verfall des Körpers wirft die Frage nach dem Ursprung der Phantasmagorie des Körpers auf. Der phantasmatische Raum wird in und auf den weiblichen Körper projiziert: "Als hermeneutische Denkfigur kann sie als Darstellung der Entdeckung des Wesens interpretiert werden, das hinter der Erscheinung liegt, als Wahrheit hinter der Falschheit, als Realität hinter der Fiktion, als offene Rede hinter der beschönigenden Rhetorik (Spackmann 1989:165). Barbara Spackmann: Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio, Ithaka 1989.



167



175



Untitled aus der Serie der Fairytales

Der Prozess der Transformation des Selbst impliziert ein Rollenspiel sowie einen Mechanismus des kontinuierlichen Überschreitens und Balancierens von Subjektstatus innerhalb dieses Prozesses. "The fact that there is no free-standing character, so to speak, but only a concentration of signifiers so that the persona is released - conceived, embodied, established - by the very fact of cutting out the signifiers, making her a 'pure' function of framing, lighting, distance, camera angle and so forth, is what you find when you look under the hood (...)" (Krauss 1993:103). Jener Teil rückt die Verbindung von Sherman und Derrida ins Feld der Betrachtung und nimmt explizit auf Arbeiten der Künstlerin Bezug. Es geht Sherman hier um die Dekonstruktion der repräsentativen Status- und Machtpositionen innerhalb der Geschlechterhierarchien und damit die zwangsweise Einförmigkeit der Geschlechtsidentität, die sie in der Täuschung unterminieren will. "Shermans Oberfläche ist schön wie eine neue Art von Malerei, die signalisiert, dass auch sie eine Art von Täuschung ist, die wir heute Simulation nennen können oder eine wahre

Täuschung" (Loreck 2002:256). Die in eine Simulation transformierte Täuschung präsentiert sich als "realer unverhüllter Fake": Die Kleidung offenbart sich als Verkleidung, die nackten Körperteile als Prothesen" (Schneider 1995:56f). Shermans Oberfläche ist eine "in sich selbst zirkulierende" (ebd).



256

Spackmann stellt an dieser Stelle einen Lacan-Bezug her. Sie erkennt die Frau hier als "Ort", an dem Kastration stattgefunden hat. "Eine kosmetische oder künstliche Erscheinung verbirgt die Wunde oder die Leere, die die Entdeckung des Geschlechterunterschieds in der männlichen Psyche hinterlassen hat (Oliver 2004)". Die Metamorphose des Weiblichen liest sich in der verflüssigenden, fetischisierenden Gestalt der dekonstruiert weiblichen Person im Bild. Hier wird nach Mulvey deutlich, wie der weibliche Körper als Transportmittel für verschiedene Ideen genommen werden kann, die ihm übergestülpt werden; ferner wird hervorgehoben, was aus dem Körper als zeichenhaftes Gestrück alles gemacht werden kann, nicht nur das Fremdwerden spezifisch repräsentierter Geschlechtsidentitäten und das Hinterfragen von Codes, die diesen zu Grunde liegen.

Geschlechterkonstruktion ist nach Mulvey stilistischer Text, der bei Sherman herausgefordert wird: das entstellte Subjekt ist der alternative, utopische Text. Der Stil ist die

Konstruktion des Textes, die Sherman mühevoll gestaltet und vor der Kamera aufbaut. Der Beginn sowie das Ende der Bildgeschichte sind unbekannt, dies ist aber auch das Ziel Shermans Text, welcher keine Grenzen, Anfänge und Enden kennt. Auf hermeneutische Weise möge man die Zitate selbst zu Geschichten ausbauen, zu solchen, die das dargestellte Subjekt als Ausgangspunkt benutzen und damit etablierte neue Tableaus einer kritischen Erzählung reproduzieren. Kosmetika und Kleidung sind dabei die Werkzeuge von Shermans Handwerk (Mulvey:295f).

In Untitled #175 sieht man - wieder in Anlehnung an die Fairytales - zusammen mit Essensresten, Süßigkeiten und möglicherweise Erbrochenem eine Frau, die auf einem (Kiesel-)Boden, eingebettet in türkis-grünes Licht liegt. Es ist kaum mehr ein kenntliches Porträt, es ist ein fiktives; (ebd.170). (Bild folgt noch).



153

Shermans Fairytales evozieren "symbolisch gekippte Spiegel", jenseits konventioneller Verfahren der Bildkreation (Klauke 1994:40). Die Images sprechen aus Differenz, und sprechen diese gleichzeitig an, die zwischen dem Körper als physischem, kulturell nicht konnotiertem Produkt und dem sexuell Imaginären, symbolisch Aufgeladenen, das ihn "normalerweise" umgibt, lokalisiert ist. In den Darstellungen ergibt sich nach Derrida die Demaskierung von jenen Dimensionen, die man über soziales Training in den Körper hineinsieht. (Derrida).

Shermans späte Darstellungen sind, wie besprochen, bildliche Kreationen des Abjekten, ein "Lexikon des Horrors" (Dickhoff). Stoffe und Materialien sprechen selbst als Fetisch. Das Abjekte verweist auf die Misere des weiblichen Körpers. Sie läuft darauf hinaus, Geschlecht als eigene Bühne zu bespielen, es zu unterlaufen, umzulenken, oder seine Definition ganz umzukehren. Die Logik der Koimplikation wird angesprochen, die auf einem transformativen Modell beruht, und zu kreativen Innovationen von Vorhandenem aufruft. Dies bedeutet - um dies wieder einmal weiterführend zu erwähnen - dass Bedeutung um Differenz der Geschlechter einem ständigen Wandel um Produktion und Einsatz von Kapitalformen unterworfen ist (Mörtenböck 2006:6ff), oder wie die französische poststrukturalistische Theoretikerin Fraisse formuliert: "The sexes are both similar and different. History serves as the pretext for the interpretation of the natural fact of sexual difference not as an oscillation between two extremes, but as a relation of mutual dependence" (...). The twentieth century has put an end to the notion that women are the birthing half of a species of mammals" (Fraisse 2004; zit. nach Oliver 2004:110). Das 20. Jahrhundert hat Emanzipation vor allem in den industrialisierten Gebieten der Welt möglich gemacht. Die Emanzipationsprinzipien stellen wesentliche Veränderungen für die Interpretation von kulturellem Geschlecht dar. Dies bekräftigt Fraisse's Aussagen der historischen Neudefinierbarkeit von Gender. Im Gesamtkontext in Shermans Arbeiten lässt sich eine veränderte Definitionen von Gender als praktizierter Begriff lesen. Die Rollen verflüssigen sich, am Ende ist das Subjekt ohne Subjekt im Bild: Im Mittelpunkt der Betrachtung steht der Betrachter, der das Subjekt im Bild suchend konstruiert und auf abstrakte Körpergebilde oder Gebilde von Körperflüssigkeiten und Abjekten stößt. Das Gender des Subjekts hat sich selbst verflüssigt und existiert innerhalb der Singularität einer Position, dessen Gender nicht mehr erkennbar ist. Sie endet damit in Julia Kristevas Position der Singularität von Subjektivität "with an emphasis on radical individuality". Es gibt gleichzeitig so viele sexuelle Differenzen wie Individuen; sie plädiert damit für eine außergewöhnliche Singularität jedes Individuums. In Shermans Arbeiten gibt es so viele Individuen und Gender-Rollen und möglicherweise

Sexualitäten, wie sie Werke produziert hat. Kristevas Modell der Singularität jeder Frau erkennt Sherman in jeder ihrer verschiedenen Performanzen. Die Dekonstruktion der Gender-Rollen endet innerhalb von Kristevas Statement in der Singularität der Rolle. Wie ist dies innerhalb Derridas postulierter Existenz einer Differenz zu lesen? Obgleich sexuelle Differenz natürlich ist, und damit folgt Kristeva selbst Derridas essentiellen Gedanken zur Interpretation der Geschlechterdifferenz, kann der Unterschied nicht auf die Biologie reduziert werden. "Rather (...) social factors and the particular relations of the two sexes to meaning" bedeutet seine soziale Konstruktion innerhalb historischer Dynamik (Kristeva 2004:90f).

Kognitive Kategorien nach Levi-Strauss und Heritier liegen hinter der Struktur menschlichen Denkens. "The function of classification, opposition, and hierarchical arrangement forming the bars behind which the masculine and the feminine are imprisoned"; (...) These cognitive categories (...) are transmissible. Einerseits wird die Funktion der Mutter dekonstruiert, indem sie - wie bereits ausgeführt - das Baby mit abgewandtem Blick ansieht, aber auch in der Weise, in der sie als junge Frau in den Film Stills nicht als feminine auftritt, sondern Charaktereigenschaften wie die die starke Heldin annimmt und dekonstruiert (ebd.). Nach Prokhoris ist sexuelle Differenz eine Formierung des Unbewussten. "The sexual order itself is the result of the combination of the signifiers 'man' and 'women'. (...). In any case, the sexual order is not natural, but rather unconscious, (...), constructed around a set of possibilities or references that itself has its roots in the unconscious" (Oliver/ Walsh 2004:178). Prokhoris versteht Gender als kulturelles Phänomen und gleichzeitig Konsequenz der binären Designation Maskulin und Feminin: die Differenz zwischen Sex und Gender kann nicht natürliche Sexuation sein. Prokhoris versucht sexuelle Differenz zu umschreiben, und weist darauf, dass "this concept has already turned into a fetish: The sexual order, regulated by sexual difference determines not only our sexuation but also all basic binary pairs such as same/ other and identity/ alterity. (...) "The sexual order is not the slightest bit a natural order. (...) Rather it is an unconscious order" (ebd.), die Sherman als Narrativ eines aufrechten Diskurses in der stereotypisierenden Verkleidung der Geschlechterrollen darstellt und zum Thema des Narrativs in den Film Stills macht.



54

5.4 Identität, Bild und Diskurs

Die Serie der "Bus Riders" zeigt das Subjekt als Konstruktion von multipler Identität, die Sherman hier als kontext-verschiedene Rollen spielt. Es sind fluide Konstruktionen von Subjektivität in Zusammenhang mit Kontext und Struktur, indem seine Existenz eingebettet ist, gezeigt anhand ihrer Buspassagiere, die in ihrem Werk ihre Identität kontinuierlich wechseln. Zu sehen ist ein Subjekt als Produkt aus Diskursen: Ein Selbst ist im selben Kontexten eine Vielzahl von Identitäten zugleich, während Sherman in den "Murder Mysteries" spezifischer auf die Aneignung unterschiedlicher Rollen hinweist. (Sherman, A Cindy Book:236-38). Sherman kommuniziert hier mit dem Konzept des "Neighbouring between the signifiers". Beckett spricht in diesem Zusammenhang von der extrem geringen Differenz, die Mann und Frau unterscheidet, und schließt sich dabei an der Theorie der Gewichtigkeit des Unbewussten an.

Weitere Fragen, die sich in Shermans Werken in Folge ergeben, drehen sich um Fragen wie Differenzen innerhalb des weiblichen Genders. Sherman spielt ausgelassen mit Phantasien des anderen Sex innerhalb einer Geschlechtsrolle. Es geht um "unlocking the norms, which define the space" (...). It is an open space and a closed space, on the contrary". (Heritier 2006:186): Es sind die Utopien eines Körpers "outside of sex" (Jacques Alain Miller), die hier hergestellt werden. Es ist auch der "buffer of sexual difference", den Sherman zu einem bestimmten Grade füllt. "The Signifiers of Sexuation control the space of sexuality and sexual difference" (ebd.188f.). Die

Repräsentation von Subjektivation wird in ein Sex-Gender-System eingeschrieben. "Sherman's reality denies the very notion of a particular oriented sexuality" (Nahon 2004:167). The sex/gender division is reinforced: Gender is in absolute contradiction to sexuality. Butler erinnert uns nochmals an das Verständnis von „Identity (...) (as) a parodic imitation, an ostentatious performance (Butler 1990:170, gender trouble)“. Shermans "subject is reduced to identifications that are the least fragile". Die Kategorien von Sex und Gender sind nicht gültig, sondern befinden sich innerhalb der Dekonstruktion von Kategorien und Differenzen. Die Mechanismen der Subjektivation konstruieren Gender-Subjekte "as sexual conduits are", es ist das Emanzipieren von pre-existierenden Kategorien (Fraisie 2004:110).

Anlockende und verführerische Szenarien des Disasters, der Zerstörung und Groteskes spielen mit der Verwischung der Struktur. Die Bedeutung als Verwischung erkennt seine manipulative Seite, erkennt es, die Grenzen der Manipulation zu testen, und diese sogar zu überschreiten (ebd.58), was in der Produktion des Fake angesprochen werden kann. Fake bedeutet, Jenseitiges, außerhalb des Gewöhnlichen: etwas böse Parodistisches (Dickhoff 1994:52-58): Es geht darum, zu schockieren, Erwartungen zu unterlaufen und an Grenzsituationen zu bringen, in soziale und materielle Zustände, die nicht erwartet werden.



History Portraits

Das Porträt der Herrscherin in #183 wird Simulacrum des Porträts. Es durchquert das Postulat einer unvergänglichen Substanz, die sich in den auferlegten Kategorien des Mannes wie der Frau spiegelt. Die Täuschung ist Trug und diese Scheinproduktion setzt Sherman um, oder wie Butler darlegt, dass "das Phänomen einer unvergänglichen Substanz oder eines geschlechtlich bestimmten Selbst (...) durch die Regulierung der Attribute erzeugt wird, die an kulturell etablierten Kohärenzlinien entlang angeordnet werden". "Sherman greift die historisch sich wandelnden 'kulturell etablierten Kohärenzlinien' mittels der Vorbilder aus mehreren Jahrhunderten auf und spielt mit ihnen so, dass bestimmte Adjektive wie das philosophisch-ästhetisch sehr bedeutende schön und erhaben nicht mehr wie bei Kant im 18. Jahrhundert eindeutig geschlechtlich zugewiesen werden können" (Loreck 220; zit. nach Butler 1991:48). Die Dekonstruktion des Ästhetischen und Erhabenen, das innerhalb (weiblich) geschlechtlicher Zuordnung fungiert, geht hier mit einher. Die Porträtfiguren sind ihrer Erhabenheit verschoben und täuschen die Situation. Die Zeichen dekonstruieren den Kontext ihrer Beziehungen, ihre Anordnungen und auch ihre Repräsentationen nach außen hin. Das Geschlecht wird hier nicht im historischen Sinne als markiertes Vehikel tradiert und ist dekonstruiert. Ich möchte an dieser Stelle kurz auf Dorothee Bis eingehen, für die Sherman beauftragt war, Modefotographien aus Markenwollkleidung zu produzieren, aus welcher sie hässliche Gestalten kreiert hat, und somit ihre Werke nicht angenommen wurden, sondern als geschäftsschädigend eingestuft wurden. Hier lässt sich ein Moment von Rebellion gegen das Normale erkennen, das sich durch all ihre Werke zieht (ebd.44). Starke kontrastierende Farben fungieren im Zusammenspiel mit einem kontrastierenden Konzept. Die gezeichneten "hässlichen" Narben im Gesicht wirken mit einer Darstellung eines femininen Bildes zusammen, "das auf erotischen Konsum getrimmt ist, (und) konventionelle Codes weiblicher Verführungskunst und Eleganz (umkehrt) (Sherman 2006:291).

5.5 Dekonstruktive Bildräume

Im Rahmen von Stoff als Hintergrund sind die Figuren in ihrer Vertikalität bzw. Horizontalität nicht eindeutig formulierbar. Der Bildraum bildet weiters den Rahmen der Dekonstruktion. "Das Auffällige an der Art, wie Horizontalität und Vertikalität in Cindy Shermans Bildern Zustände und Befindlichkeiten, darunter auch 'Weiblichkeit' und 'Sexualität' reflektieren, ist aber genau das Unbehagen, das aus der unklaren räumlichen Lage der Figur hervorgeht (...) wenn jeweils derselbe changierende Stoff Vorder-, Unter-, und Hintergrund bildet" (Loreck 2002:242f.). Ich möchte hier auf den Bildraum in #261 zu sprechen kommen, da seine Beleuchtung ein Abfallen

nach vorne andeuten lässt und die Darstellung der angenommenerweise hingelegten und nicht hingestellten weiblich gestalteten Geschlechterprothese zeigt, dass die Puppe möglicherweise am Kopf steht. Die Anordnung wie Konstitution dieses Arrangements stellt das Verhältnis zwischen vertikal und horizontal auf den Kopf. Die Anordnung ist die Dekonstruktion des Bildverhältnisses, der Geschlechteranordnung sowie der Sexualitäten.



96



86

5.6 Phantasma in den Sex Pictures



155 (rechts)

Die Sex Pictures folgen den History Portraits in dieser Hinsicht. In letzteren wird die Kategorie der Herrschenden entmächtigt und lässt dieser Dekonstruktion der Statusposition den Akt der "Sex Pictures" folgen. In den Körperinszenierungen nimmt dies Form an, indem alle "materiellen wie immateriellen Teile einer menschlichen Figur Zeichen für ihre gesellschaftliche Position eingeschlossen, abfallen können, weil sie lediglich als Attribute getragen werden und nicht als biologisch-anatomischer Körper samt der gleichsam naturalisierten Position einer Person (ebd.217). Die Repräsentationen der Frau konnotieren auf der anderen Seite aber auch die 'sexy' feminine Frau, die metaphorisch das Subjekt der Begierde ausmacht. "So strongly is femininity evoked in these situations that they have to be sexual - is there any definition of femininity that isn't? (Burton 2006:46). Es wird die Konstruktion der einzelnen Rolle, in der sich die ideologisch

konstruierte Frau etabliert, die das Frau-Sein zum bestimmten Frau-Sein macht, vor Augen geführt. "These latter treat the subject of mimesis, not simply as an aesthetic activity, but as it functions in relation to the constitution of the self" (Burton 2006:17). "Sherman's women are not women but images of women, specular models of femininity projected by the media to encourage invitation, identification; they are in other words, tropes, figures. Her characters frequently glance anxiously outside the frame at some unspecific menace, thereby implying a presence of a narrative while withholding it (ebd.17-18)". Dies sind Andeutungen an Diskurse, die das Weibliche zum Weiblichen gestalten und es medial repräsentieren, um diese gewissen "sexually coded" Bilder zu erhalten.

Sie thematisieren auf der anderen Seite aber eventuell auch, oder vor allem die Abwesenheit von Sex und handeln auf diese Weise von einer ganz anderen, vielfältig konnotierten Art von Sexualität, "ohne Bedeutungszwang-, und Konturgeschehen" (Loreck 2002:136). Das Feld der Heterosexualität ist "angeschlagen" und ihm wird Brüchigkeit und Instabilität vorgeworfen. Die Arbeit mit und an den Geschlechtermodellen hinterlässt ihre Spuren: "Die erste Puppe war noch heil. Je weiter die Serie fortschritt, desto mehr fielen die Körper auseinander" (Loreck:136; zit. nach Sherman, in Jocks 1996:234). In den Puppendarstellungen (Akten der Puppen) 'nimmt' sie mehr als zwei Figuren zugleich: "Genau diese folgen ihren eigenen Gesetzen und produzieren einen gewissen Überschuss, das vielleicht auch „mehr als zwei“, das die Monstrosität der Aktkonstellationen der Sex Pictures mittels des binären Modells zu zeigen vermag" (ebd.).

Untitled #253 lässt zwei gegenteilig aneinanderplatzierte Rümpfe erkennen, wobei der eine weiblich und sein Gegenstück männlich markiert ist. Ein Tampon besetzt die Vagina, ein Penisring umhüllt das männliche Geschlechtsteil. Es ist eine binäre Struktur, in der nichts funktioniert, die nur aneinandergereiht 'da' ist. Die Zeichen werden verkehrt repräsentiert, zeigen in unterschiedliche Richtungen und lassen kulturell Erwartetes nicht zu; (nämlich möglicherweise einen Geschlechtsakt; dieser scheint in diesem Bild unmöglich). Sherman verwendet Puppen von der Größe eines Manichinos und nimmt eine Fülle von zugespitzten Attributen her, die den Körper besetzen, dass "physische Differenzen identisch werden mit Aufmachung" (ebd.125). Die Attribute sind Bausteine einer Zeichenstruktur. Wie in Untitled #308 und #310 zu sehen ist, erscheinen riesige Köpfe auf kleinen Körpern. Körperlief für Körperlief wird verschoben und „im Sinne eines Kanons tradierte" Errungenschaften aus der

Renaissance bezüglich Körperproportion werden ins Schwanken und mit anderen medialen Karikaturen und Figurationen in eine Bildkomposition gebracht, wobei versucht wird, dem Naturalisierungseffekt schlechthin zu entgehen (ebd.f).



263

Der Manichino trägt sein grammatisch männliches Geschlecht, trägt aber meist weibliche Kleidung über den Laufsteg. Mit Weiblichkeit als Schönheitsnorm und den so genannten geschlechterkonnotierten Maskeraden in Form von Kleidungsstilen beschäftigt sich Sherman auch in ihren Fashion Pictures. In Platons Vorstellungen der Geschlechterstruktur sind weder das Weibliche noch das Männliche an die menschliche Gestalt oder an einen Körper gebunden. Anlehnend an die Surrealisten, die die Natur als codiert konfiguriert präsentieren, übt Sherman hier eine groteske "Bedeutung-im-Bild" - Verschiebung aus. Die Zeichen erscheinen so, indem sie darauf hindeuten, dass "in seiner fetischisierenden Struktur regelrecht alles lustvoll (besetzt werden) kann" (ebd.130). Sie lässt darüber hinaus jede explizite Geschlechtsadressierung aus. Die Materialisierung des Körpers verschiebt sich in Shermans abstrakten zeichenhaft unzusammenhängenden Körpermodellen: Diese Materialisierung des Körpers macht für Butler "den produktiven Charakter der Sprache" aus (Loreck 2002:130; zit. nach Butler 1995b:54), in der wiederum die Materialität des Signifikanten wirksam würde. In den Sex Pictures wird "die nackte Undurchsichtigkeit" (Loreck 2002:237; zit. nach Sherman in Dickhoff 1995:66) deutlich. Sherman spielt mit dem Halbverbergen der geschlechtlichen Attribute (durch beispielsweise ein Tuch). (Bild folgt noch).

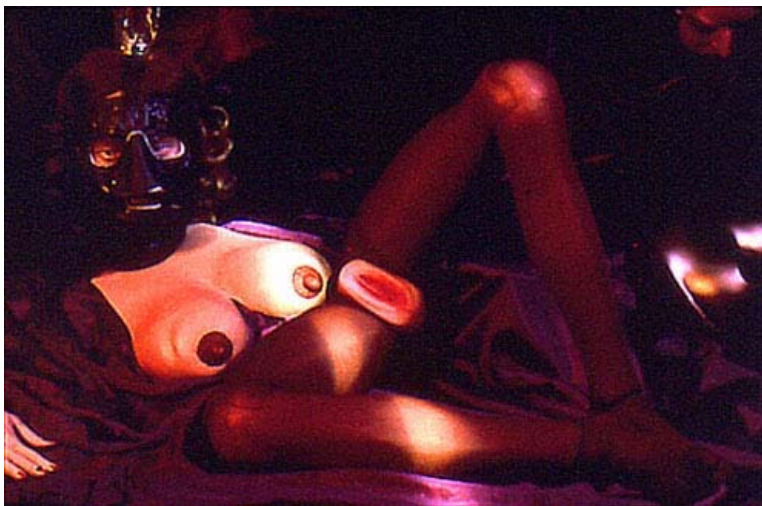
Der Vulva scheint kein spezifischer Ort zugewiesen zu werden. Die Hand verdeckt diese nämlich als Akt der perspektivischen Verkleidung des Weiblichen. Das Geschlecht bekommt keinen Raum, "es wird auf eine symbolische Präsenz verschoben" (Loreck 2002:240f). Ver- und Enthüllen sind Mechanismen, die mit der symbolischen "latenten Verschiebung" (Prange 1995:58) gleichzusetzen sind. Sherman bedient sich des genannten Verhüllens und Enthüllens des Körpers von und mit Stoffen und anderer 'dekonstruktiver' Vehikel, die die Präsenz des Geschlechts verschieben. Die geschlechtlichen Wesen erscheinen innerhalb einer Struktur, der "die Nicht-Entscheidbarkeit, der in-sich-selbst zusammengefalteten Opposition" (Loreck 2002:241). Innerhalb der Bildebenen bleibt kein Raum für eine Geschlechtsöffnung als ontologisches Charakteristikum für die Frau: Derrida lässt dazu folgendes festhalten: "Es gibt also keine Wahrheit (...) des Geschlechtsunterschieds an sich, des Mannes und (der) Frau an sich; im Gegenteil, die gesamte Ontologie erheischt, verbirgt in sich diese Nicht-Entscheidbarkeit, deren Folgeerscheinung sie ist: ein Nachprüfungs-, Aneignungs-, Identifizierungseffekt " (Loreck 2002:242; zit. nach Derrida 1976:34).



250



255



264



261

6. Visuelles Simulacrum und Spacing

6.1 Kopien vs. Originalität

"Eine Kopie ohne Original" fasse ich als einen Körper auf, dessen Zeichen außerhalb des 'strukturellen Gebäudes' liegen. Sie ist die Dekonstruktion des Originals wie der Kopie zugleich" (ebd.219). Auf diese Worte beziehend gilt das Simulacrum des Körpers als dekonstruktive Dimension. Die Geschlechterdifferenz stellt sich in #197/ #224 als symbolisch aufeinander beziehendes Simulacrum heraus. "Eine einförmige Geschlechtsidentität wird zu einer unförmigen, wenn groteske übergestülpte, umgehängte Dekolletes nacktes Fleisch imitieren (...)

(ebd.219). Originalität sozusagen fehlt. Ein Stil im kunsthistorischen Sinne lässt sich nicht erkennen, es ist ein dekonstruierter Stil, ein Stil der mit sich selbst spielt, der sich selbst konstruiert, und seinen Zeichen die Originalität raubt und sie verschiebt.

Spacing und Raum können nicht nur in Bezug auf ihre Genese eng miteinander verbunden betrachtet werden, sondern können auch in ihrer Funktion des Wirkens in Zusammenhang gedacht werden. "Repräsentation ist der Akt der Regulierung des Nackten" (ebd.223). Krauss stellt fest, "dass es sozusagen keine freischwebenden Charaktere gibt, sondern nur eine Verkettung von Signifikanten, so dass die Persona durch die herausbildende Funktion der Signifikanten freigesetzt - erdacht, verkörpert, etabliert - wird, sie also zur reinen Funktion von Bildausschnitt, Beleuchtung, Entfernung und Kamerawinkel macht; (...) das ist die Entdeckung, die einen erwartet, wenn man unter die Motorhaube schaut" (Loreck 2002; zit. nach Krauss 1993a:28/32). Diese Metapher des Blicks steht für ein genaueres Hinsehen auf die Signifikanten, die das Weibliche als visuelle Metapher produzieren und sie in der Kunst gleichsam in ihrer mythischen Gestalt zu entlarven, dem Mythos Weiblichkeit also hier entgegenzuwirken versuchen.

Es gibt 'Vor-bilder', die existieren und 'Vor-bilder', wie die Filme zu den Film Stils, die es nicht gibt. Diese Praktik des Rückgreifens und Erinnerns an Vor-bilder, bzw. das gleichzeitige Konstruieren von Bildern, die einem Film entsprechen, den es aber gar nicht gibt, setzt Wiederholung und Verdopplung in Gang. Dieser Prozess, der "mittels der Differenz in der Nachahmung, mittels Abweichungen, Überschreitungen und Übertreibungen Schönheit, Kitsch, Ekelhaftes, Gruseliges, Seriöses, Weiblichkeit" (ebd.97) usf. produziert, ist eine nicht nur auf Gegensätzen basierende Konstruktionen, sondern eine, die Normativität in fragender Weise in Erscheinung treten lässt. Dabei lässt sich das sogenannte "Steckenbleiben in einer Struktur" erkennen, oder das "Steckenbleiben" im "Natureffekt", wie Barthes es bezeichnet, in der komischen Übereinstimmung von Signifikat und Signifikant. Barth spricht in diesem Zusammenhang von der Kritik einbringenden "Kopie" und der regelmäßigen "Deformation" des Subjekts (Loreck 2002; zit. nach Barthes 1978:48). Die Kritik wird deutlich, indem das gemimte Objekt "regelmäßig regelrecht deformiert wird" (ebd.).

6.2 Feministisches Spacing: Kontroversen

Die feministische Theoretikerin Fraser beschreibt die Frau in Anlehnung an Butler als Zeichen eines "nicht totalisierenden Feldes der Differenzen" (Benhabib 1995; zit. nach Fraser 1994:74), und sie kann nach Auffassung mit strukturalistisch orientierten französischen Feministinnen nicht definiert, sondern nur als Differenz und "Nicht-Identität" (ebd.) bezeichnet werden. Dies, so Fraser, sei jedoch paradox, denn die Frau zu einem undefinierten Zeichen zu reduzieren, bedeutet gleichzeitig sie zu definieren. Derrida zufolge ist die Frau dennoch die Differenz, die durch Spacing einhergeht. Ob jedoch eine Zeichenkette oder ein System von Spuren diesem vorausgeht oder nachsteht, ist nicht von Bedeutung. Mit der Feststellung, in der die Frau zum Undefinierten gemacht, und damit gleichzeitig definiert wird, hat Fraser nach Derrida'scher Auffassung recht: ebenso ist das Undefinierte das Definierte. Oder abstrakter formuliert: Wenn das Zeichen a nicht definiert werden kann, fungiert das Zeichen b genauso in der Anwesenheit von a. Es wird durch die Anwesenheit von a definiert, kann aber niemals undefiniert bleiben. Shermans Zeichenketten sind, wenn sie visuell und textual nicht definiert werden können, durch Anwesenheit der anderen Zeichen auf ihre Art und Weise definiert. Spacing bildet den Raum der Definition, lässt aber keine Zeichen bedeutungslos im Raum; möglicherweise ist die Bedeutung dann jedoch fremd oder grotesk. Dekonstruktive Kritik ist daher eine Kritik, "die die Identität verdinglicht oder verflüssigt" (Fraser 1994:75). Die Kategorie Frau ist dauernder Dekonstruktion ausgesetzt und "bezeichnet ein unbezeichenbares Feld von Differenzen" (Fraser:73; zit. nach Adorno:1966), das nicht mittels einer totalisierenden Kategorie einer spezifischen (Geschlechts)Identität zu erfassen oder zu begreifen ist.

6.3 Sex Pictures, Abstand und Distanz



250



252

In den Sex-Pictures (wie hier in #252) bleibt der Genitalpart oft offen. Er wird zum fraglichen Konzept eines Zeichens, das fehlt, aber vom Betrachter/ der Betrachterin erwartet wird. Das Fehlen des Zeichens bedeutet aber nicht, dass es nicht da ist, es wird konstruiert, bzw. in Anlehnung an die vorhandene Zeichenstruktur in Abwesenheit gedacht. Spacing verspricht hier eine Verräumlichung in Form einer Platzierung eines Zeichens, das durch die BetrachterInnen

willkürlich in die Kette geworfen wird. In Untitled #263 gibt es einen Oberkörper, dem eine weibliche Brust wie eine Gummischürze umgehängt wurde. "Befestigt scheinen all diese Teile, wenn sie Frau genannt werden" (Loreck 2002:179?). Die Frau ist das Alles-Sein der zusammen gestellten Teile. In Untitled #262 wird an Stelle der Vaginalöffnung ein Augapfel eingesetzt und mit einem Rotfilter zusammengehalten. Vogelaugen werden mit Menschaugen kombiniert und man findet eine Tier-Menschmischung des Objekts, sowie Maskenstücke, oder nicht-bedeutungstragende Einheiten wie einzelne Augen, Münder, Schnäbel, Nasen als Codes, die jenseits korrekter anatomisch proportionaler Bezüge funktionieren. Denaturalisierung findet durch Spacing statt. Sie schneidet symbolisch Widerstand von Codes und Signifikanten gegeneinander an und richtet sich gegen ihre Diskursivierung und Kategorisierung. Das Gebilde fällt aus der Signifikanz heraus oder kann nicht hineingelangen (ebd.212).

Verräumlichung bezeichnet bei Derrida, um dies nun nochmals anzureißen, den Raum zwischen a und b, zwischen zwei Zeichen, die dadurch Bedeutung erringen. Derrida spricht hier von der Ökonomie der Zeichen (ebd.113). In der Verräumlichung wird "ich bin weiblich" zu "ich gelte als weiblich", eine Formel in der nach Krauss "die Distanz, der Abstand, die Differenz (...) zwischen An-, und Abwesenheit markiert ist. Verräumlichung soll im Kontext der Produktion von Weiblichkeit jenseits eines spezifisch geschlechtlichen Bildkomplexes gedacht werden. Krauss konnotiert den Abstand als das Weibliche, woraus sich der Phallus als "prominenter Signifikant hervorhebt" (ebd.118).

Die Sex-Pictures reflektieren das so genannte Obszöne in der Sexualität (ebd.116): Es ist der Raum, der entsteht, und der den Abstand zwischen 'medizinischer Neutralität' und sexueller Konnotation herstellt. Dieser Abstand ist das Charakteristikum von Shermans Sex-Pictures, aber auch die Quintessenz von Derridas Dekonstruktion, wenn es um das In-Szene-Setzen des Zeichens geht. Die Geschlechterrolle erfährt bei Sherman innerhalb dieses Abstands Bedeutung, indem der Geschlechterkomplex konnotiert wird und seine visuell (grotesk) ästhetische wie textuale Formulierung und Formierung erhält. Innerhalb dieses Spacing konstituiert sich die Geschlechterdifferenz, indem Derrida in seiner "trialen" Matrix argumentiert. Sherman projiziert einen Schatten auf den Code-Komplex, indem Weiblichkeit "be-deutet" wird. Dieser Schatten stellt Spacing, einen Abstand her, der gleichsam für die Formierung eines Zeichens, bzw. einer Zeichenkette verantwortlich ist. Sherman lässt bewusst den Vaginal- und Anus-Bereich der Puppe in #258 aus: Sie stellt ihn als Loch dar. Er wird hier nicht als Äquivalent

zum Mangel der Frau gesehen, sondern gemeint ist, "dass eine Öffnung, ein Loch wahrnehmbar ist, weil etwas anderes im Schatten liegt und nicht, weil es dort nichts gibt, weil es also den Mangel in den Schatten normativer Heterosexualität stellt" (ebd.181). Der Mangel ist die Reduzibilität, die versucht, der Struktur, die den Fetisch ausmacht, durch das so genannte Kreatürliche, durch das Abjekte und den Verfall zu entgehen (Loreck 2002:186).

Die Horror Pictures sind die Sex Pictures der Jahre 1995 und 1996. Sie entziehen sich rekurrend auf den photographischen Surrealisten den realen Vorstellungen und versuchen in ihren Bildern "das Wirkliche als von Verräumlichungsmodi (Spacing) Gebrochenes im Bild wirksam werden zu lassen". Dabei gehören Belichtungsmechanismen und Solarisation zu den Verräumlichungsmethoden. (Bild folgt noch)

Sherman arbeitet mit Aspekten der Distanz, sie selbst arbeitet gleichsam aus einer Position der Distanz. Sie sieht sich nicht selbst in den Figuren, obwohl sie diese selbst verkörpert, und beobachtet aus dem "Gaze" einer kulturell übergeordneten Beobachterposition. Sherman stellt keine sexuellen Konnotationen her; vielmehr konstruiert sie Bilder, "die alle möglichen Belehungen anziehen und in eine Falle locken, am Ende aber auch diese Strategie wieder unterlaufen" (Neven Du Mont 1995:66). Sie stellt die Sexualität als Leere der Nacktheit dar, und betont mit der Abwesenheit von Sex seine kulturellen Konnotationen, die dieser Term mit sich bringen mag, und in welche die Bedeutung von Sex eingebettet ist und innerhalb dieser lesbar wird. Kultur stellt Konnotationen her: "Ich habe den Artikeln erst Atmosphäre aufzwingen müssen", um dieses Zitat nochmals wiederholt zu erwähnen.

6.4 Geschlechter-Rhetorik von Räumen: Spacing im Kontext feministischer Zugänge

"Postmodernism has emphasized that the subject is not a free consciousness or stable essence but rather a construction of culture, politics and language. Subjectivity can only be understood by examining the ways in which people and events are emplotted: inscribed in the narratives that culture relentlessly leaves to fashion themselves" (Cavallaro 2001:86). Subjektpositionen sind kulturell produziert und werden innerhalb kultureller Normsysteme reproduziert und legitimiert. Shermans Rhetorik basiert auf Basis der Verschiebung referentieller Bedeutung innerhalb der Bilder.

Derridas Auseinandersetzung mit Lacan richtet sich gegen jenes Postulat, "dass das Problem der Frau unlösbar sei, weil ihre Bestimmung als Mangelwesen durch die Bedeutung, die der

sexuellen Differenz in der derzeitigen Struktur zugeschrieben wird, ständig verstärkt wird" (Cornell:89; in Benhabib 1995). Lacan untermauert die Aussage, dass Frauen aufgrund des Fehlens des Penis als Mangelwesen gelten. Derrida weist in dieser Hinsicht auf die ethischen und politischen Aspekte dieses Diskurses hin und ist der Ansicht, dass Sex nicht mit der zunächst zugeschriebenen Gender-Identität übereinstimmen müsse. Er verlautbart sein Plädoyer jenseits von Lacans Formulierung, die Frau existiere nicht, was auf Lacans Postulat bezogen bedeutet, "dass die libidinöse Beziehung zur phallischen Mutter nicht repräsentiert werden kann, weil sie ins Unbewusste verdrängt worden ist" [Fraser:89]). Derrida korrigiert Lacans Einsicht, indem er die "Wahrheit der Frau von den Fiktionen (zu) trennen" will (Cornell Law Review 1990:644, 646-50). Der sprachliche Code kann Derrida zufolge nicht fixiert werden, weil die "Bedeutung in der performativen Dimension der Sprache (Shermans Praxis, durch die Praxis der Film Stils sowie durch die Codevermischung in den weiteren Werken) gleitend ist" (Fraser 1994:90). Deshalb kann die Frau nicht bloß auf einen Mangel des Phallus reduziert werden. Ihr Code ist ein metaphorisch sich ständig verschiebender und nichts fixiert Stabiles. Dies heißt, es stellt sich eine immer wieder verschiebende und neu anordnende Wirklichkeit dar. Durch eben dieses Gleiten der Sprache kann Weiblichkeit - als Mangel des Phallus eingeschlossen - nicht absolut fix stabilisiert werden.

Diese neue Choreographie verleugnet nicht, dass wir geschlechtliche Wesen sind, die niemals nur auf eine Kategorie reduzierbar sind. Die performative Macht der Sprache in der und durch die Gender-Identität konstituiert wird, ermöglicht die Veränderung und die Neuinterpretation der derzeitigen Strukturen von Gender-Identität (Fraser 1994:91). Es ist grundsätzlich ein Irrtum zu meinen, Derrida reduziere die Frau auf einen Mangel oder eine Nicht-Identität, vielmehr geht er davon aus, dass Gender und Geschlecht nicht identisch sind (ebd.) Dies ist ein Plädoyer, die Differenz geschlechtlicher Wesen anzuerkennen, jedoch die derzeitige Genderhierarchie aufzubrechen und ihre Legitimation zu entziehen, (obwohl Derrida nicht mit der Absicht, tatsächlich politisch zu handeln, argumentiert). Die Dekonstruktion arbeitet in den Worten Frasers "am Entzug dieser falschen Legitimationen". Derrida bekräftigt eine ontologische Differenz der Geschlechter, aber keine, die Mann und Frau als solche gleichzeitig bezeichnen und ihnen essentialisierende Charakteristika anhaften lässt. Sherman verdeutlicht dieses Plädoyer nicht zuletzt innerhalb ihrer erläuterten Methoden des Fakes, der Verschiebung, des Verhüllens und der Vermischung. Dieses Postulat der neuen Choreographie ist eine positive Bewertung

seitens feministischer Argumentation, die das kritische Potential der Dekonstruktion anerkennt und politisch einsetzt. Etwas genauer möchte ich hierzu nun fortfahren.

3. TEIL

Perspektiven, Potentiale und Gesamtkontext

7. Feminismus und Dekonstruktion: Potentiale

Derridas Position weist "ready-made categories and clear - cut characterizations" (Grosz 1997:75) zurück. Sein Werk kann weder als anti- noch profeministisch gelten, er konstruiert vielmehr Ansätze, die verschiedenste Lager in ihre wissenschaftlichen und praxisorientierten Reflexionen einbeziehen, und problematisiert in weiterer Hinsicht die magische Grenzlinie zwischen Kategorien, Positionen und vor allem statischen Positionierungen. Er fordert das selbstkritische Potential an feministischen Theorien, sowie die Wichtigkeit konzeptueller und politischer Investitionen heraus. Er macht auf eigene Gewohnheitsmuster und Dimensionen, in denen Gedankengänge situiert sind, aufmerksam und fordert auf, die eigenen Reflexionen kritisch zu überdenken. "Rather than deconstruction is construed as a system of critique, of deconstruction, Derrida insists over that it must be understood as a mode of affirmation (...)" (ebd.).

Femininität kann nur in Opposition zu etwas existieren, wie Judith Williamsen in Anlehnung an Derrida andeutet. Die Frau ist affektiert durch etwas, was sie zu einem realen Effekt macht, einer Materialisierung ihres Gender. Wie lassen sich Dekonstruktion und Feminismus verbinden? "Derrida poses the necessary implication of feminism in phallogocentrism, of racism, Nazism and Fascism". Derrida geht davon aus, dass Feminismus Teil des Patriarchats selbst ist, und nur in dieser Anerkennung zu dessen Selbstreflexion gemäß kritisch handeln kann. "(Thus) we have to rewrite our present in the historical terms and frames we ourselves choose". Cornell unterstreicht die wesentlich politische Bedeutung der Dekonstruktion und seine günstige Allianz für den Feminismus, weil es ihr "weniger um eine Richtigstellung geht, als vielmehr darum, was (...) die Re-Interpretation des spezifisch dekonstruktiven Eingriffes von Derrida in die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans bringt. Dieser dekonstruktive Eingriff zeigt die Nicht-Rückführbarkeit von Geschlecht (sex) und Sexualität auf die eigenen Strukturen der Genderhierarchie" (Cornell 1993:80). "It is to demonstrate that feminist demand for a clear-cut position for answers, for unequivocal boundaries and divisions, and certainties in political judgement can afford to learn much from

deconstruction" (Grosz 1997:75).

“Der Leser mag nun fragen, wie ich denn Weiblichkeit definiere oder wo ich eine Grenze zwischen echter Weiblichkeit und solcher Maskerade ziehe. Ich behaupte jedoch keineswegs, dass es einen solchen Unterschied gäbe; ob fundamental oder oberflächlich — es handelt sich um dieselbe Sache” (Joan Rivière; [5]).

Rivière behauptete, dass es zwischen 'echter Weiblichkeit' und der 'Maske der Weiblichkeit' keinen Unterschied gäbe. Sie distanzierte sich von der Vorstellung einer authentischen innerlichen Weiblichkeit (ebd.). Rivières Aufsatz ist im Zusammenhang mit der neueren Geschlechterforschung wieder stark rezipiert worden. In dieser Hinsicht schreibt Lilli Gast zu eben zitierten Überlegungen: “Wenn Rivière als Quintessenz ihrer Analyse befindet [...] es gäbe keine Grenze zwischen echter und vorgeschützter Weiblichkeit [...] dann läuft dies unweigerlich auf die Aussage hinaus, das Moment der Maskerade, die Maske als solche sei konstitutiv für Weiblichkeit und mit dieser zugleich synonym ohne dass ihre Substanz, der ihr unterliegende Bodensatz des Eigentlichen, Wahrhaftigen, Essentiellen dingfest gemacht würde oder in irgendeiner Weise definiert werden könnte”:

"Feminist writers have embraced Shermans art, seeing it as 'inseparable from the analyses - and the challenge - of feminist work on representation (Krauss 1993; zit. nach Solomon-Godeau 1991:55).

Sherman pushes postmodern play to its limits in the contested terrain of the female body (Mulvey 2006:77).

Aus ermittelnden Analysen stellt sich nun die Frage der Relevanz und gesamtgesellschaftlichen Bedeutung vorangegangener Forschung.

Reflektierend gesprochen, schreibt Sherman ihrem Körper vielfältige Bedeutungen zu. Ihre visuell konstruierten Geschlechtsidentitäten erschöpfen ihre Praxis nicht alleine in einer bestimmten kulturellen Code-Matrix, sondern sind ein Konstrukt vielfältiger Möglichkeiten. Sie wirft dem Subjekt eine 'außersystemische Entität' zu, und dekonstruiert den Frauenkörper auf grotesk-verschiedene Weise, indem Metaphern von Weiblichkeitsvorstellungen untergraben,

'umgedreht' werden und Figuren kategorial entfremdet und losgelöst im Universum stehen. Diese fordern die binäre Kategorialstruktur heraus und kritisieren in diesem Zusammenhang das Konzept des eindeutigen und rollengebundenen Genders. Das Subjekt erfährt sein Dasein im Rahmen der Dekonstruktion seiner gesellschaftlich produzierten Rolle und tritt aus dem Sozialen in das symbolisch Imaginäre, in die Metapher des Spiegelbildes, das im Spiegel aber nicht die codierte Kategorie repräsentiert, sondern eine imaginär symbolische Kategorie des Grotesken. Das Subjekt erkennt im Spiegel sich und seine Kategorie. Mit der Metapher des Spiegelbildes oder des Simulacrums versucht Sherman hier zu dekonstruieren, was real – jedoch kulturell produziert - vorhanden ist. Ihre Herangehensweisen zeigen, was außerhalb des psychologisch wahrnehmbaren Bereiches liegt, bzw. abgelehnt wird, aber innerhalb der Dekonstruktion verortet wird. "(...) Woman is nothing but masquerade, nothing but image" (Krauss:1993:106). Roses Auffassung, „Geschlechtsidentität als laufende Verfehlung des Idealen“ (Loreck 2002:34) in Shermans Arbeiten zu erkennen, charakterisiert das Potential der dekonstruktiven Analysen zutreffend. Die Dekonstruktion der Gender-Kategorien zeigt hier, dass das Ideale bei Sherman untergraben wird, in einen fehlenden Code, den Lacan'schen 'Mangel' übertragen wird, und damit gleichzeitig auf den fehlenden Platz, die Leerstelle der Frau in der Gesellschaft aufmerksam macht.

Weiters lässt sich in der Metapher der „Frau als verkanntes Subjekt“ ein Gewebe aus Differenzen erkennen. Differenzen markieren symbolische Räume, Zuordnungen und potentielle Handlungsspielräume, die für das jeweilige Subjekt als Aktions- und Reproduktionsfelder möglich sind. Sie markieren Außen und Innen, transformieren und transportieren Inhalt und Wissen, und repräsentieren und schaffen gleichzeitig Repräsentationen des Repräsentierten. Sie ziehen zur selben Zeit eigen konstruierte Linien, die ständig in Verhandlung mit den zur Zeit partizipierenden AkteurInnen neu ausgespielt werden. Ein Raum konstituiert sich erst durch die Aktion innerhalb seiner Grenzen und zeichnet damit ein Gewebe aus Diskursen. Differenz als Unterscheidung ist ein ganz wesentliches Merkmal eines Raumes, der durch seine Projektion ein symbolisches Register um Aktionsspielräume geschaffen hat. Postfeministische visuelle Medienkunst produziert Räume des 'Verkehrten', indem Raum, seine Handlungsfelder sowie sein symbolisches Kapital umgedreht und differenziert werden, wie in Shermans visuellen Kontexten deutlich wird. Sherman stellt Fragen, die die dialektische Verbindung von Absenz und Präsenz, die Politik der Repräsentation, den Tod des Autors/ der Autorin, als Dimensionen der Postmoderne explorieren (Solomon-Godeau 1991:55).

7.1 Postfeminismus vs. Kritik: "Diving Mask Woman"?

Shermans Haltung unterscheidet sich von derjenigen der frühen Feministinnen, die zunächst nach positiv besetzten Frauenbilder rufen: Sherman hingegen bildet sich — wie in den Untitled Film Stills - in weiblichen Rollen ab, die der Vorstellung von weiblicher Passivität entsprechen, womit die Künstlerin bewusst Medienbilder reproduziert. "Wenn sie jedoch eine Figur spielt, die passiv auf einen Mann zu warten scheint, dann bedeutet dies noch lange nicht, dass sie mit diesem herkömmlichen Frauenbild auch übereinstimmt. Ihre Verkörperung von weiblichen Stereotypen bedeutet keineswegs deren Billigung, sondern erlaubt vielmehr eine ironische Distanzierung" [5]. Nach postmoderner Auffassung, produzieren Shermans Darstellungen somit bewusst innerhalb der Repräsentation, in welcher sich auch Identitäten widerspiegeln und damit nicht feststünden.

Der postmoderne Feminismus zeichnet sich grundlegend durch seine unterschiedlichen Forderungen, Methoden und Modi der Vorgangsweise, des Handelns und der Art und Weise, Kritik zu üben, aus. Gegenwärtiger Feminismus ist selbst in diesem Sinne ein Produkt der Postmoderne, das sich durch eine ausgesprochene Heterogenität auszeichnet. Derrida gilt einerseits als wertvolle Allianz, um feministische Fragestellung adäquat zu beantworten, auf der anderen Seite wird ihm jedoch unpolitisches Handeln vorgeworfen. Befürchtung vieler Feministinnen liegt darin, dass Derridas weibliches Subjekt das Ende einer Darstellung als Wesen ohne Instanz oder Identität sei, oder es simpel auf eine Kategorie des Mangels reduziert werden würde. Derridas Postulat der Destabilisierung und Fragmentierung von Identitäten führt zu Überlegungen, die aus feministischer Sicht kritisiert werden und die Basis ihrer Argumentationen entziehen. "Well may the high-priests of postmodernism preach the deconstruction and fragmentation of the subject, the flux of all identities, based on phallogocentric premises; well may they keep reading into feminism the image of the crisis of their own acquired perception of human consciousness." Laut Kritik läuft die Dekonstruktion in Gefahr, "all-pervasive (zu sein), to occupy all specific positions - to speak as woman, as man, as decentered, as centered - opportunistically speaking any position momentarily, or strategically while remaining committed to none." (Grosz 1997:79).

Sherman hebt die Unterscheidung zwischen wahr und falsch auf, als "Interpretation des Selbst durch das Selbst" (Sherman 2006).

Nach Jameson verkörpern die Untitled Film Stills wesentliche Aspekte der Postmoderne, "nämlich die Vergangenheit heraufzubeschwören und gleichzeitig den geschichtlichen Bezug zu leugnen". "Sherman verzerrt die Nostalgie und weist darauf hin, dass diese von der Konstruktion von Bildern und Darstellungen abhängt, die mehr verbergen als aufzuzeigen, "sodass die Nostalgie beginnt, sich in Unbehagen aufzulösen" (Jameson 1991:19). Jeder bedeutungsschwangere Moment ist ein Tableau, das das Vorhandensein einer Geschichte nahe legt und gleichzeitig negiert (Sherman 2006:87). "Postmodernism neither brackets nor suspends the referent but works instead to problematize the activity of reference" (Owens1980:21). In den 70er Jahren wurde die Politik des Körpers in der feministischen Wissenschaft zentral, die nunmehr zu einer Politik der Repräsentation des Körpers, sowie gleichzeitig zu einer Politik der Ästhetik des Körpers führte und Künstlerinnen in ihrem Schaffen beeinflusste. Shermans Kunst steht in dieser Tradition der politischen Ästhetik als kritischer Anspruch, in der die Repräsentation des weiblichen Subjekts im Feld der Betrachtung steht. "(...) Sherman reacts and shifts the agenda. She brings a different perspective to the 'images of women questions and brings back a politics of a body that had, perhaps, had been lost or neglected in the twists and turns of '70s feminism. (...) Although in this climate, Cindy Shermans concentration on the female body seems almost shocking, her representations of femininity were not a sign of regression, but a re-representation, a making strange". Die Kosmetik, die Sherman verwendet, bezeichnet Mulvey als rhetorische, literarische Maske und lässt damit deutlich werden, dass Weiblichkeit Maskerade ist (Mulvey 1996:66-70). Weiters erkennt Mulvey Shermans dekonstruktive Vorgangsweise: "There is no stable subject position in her work, no resting point that does not quickly shift into something else". Dazu schreibt Mulvey weiters: "Increasingly grotesque and deforming make-up blurs gender identity (...). Finally, in the last phase, the figure disappears completely, (...) nothing is left but disgust, the disgust of sexual deritus, decaying food, vomit, slime, menstrual blood, hair. (...) Figures lie lifeless or, perhaps, trapped in their own materiality". Dies wird im speziellen in Untitled #175 deutlich. Sherman spielt mit der Topographie des weiblichen Körpers, indem das 'Interior' und das 'Exterior' des Körpers miteinander verschmilzt und so eine neue körperliche Repräsentation eröffnet (Mulvey 1996:70-79).

Der dekonstruktive Feminismus fordert den Zusammenhang zwischen symbolischer Ordnung und natürlicher Differenz heraus. Die Verbindung zwischen diesen beiden gestaltet sich, wie

bereits angedeutet, differenzierend im Vergleich zum "traditionellen Feminismus" (oder eher gesagt dekonstruktiv situierten Feminismus; diesen Terminus ziehe ich jenem des traditionellen Feminismus vor, da letzterer durch den Ausdruck "traditionell" Disparität und Heterogenität verschleiert und sich als Konstrukt einer Illusion offenbart). Wie angesprochen wendet sich der dekonstruktive Feminismus einer Logik zu, die die kulturell hergestellte Opposition zwischen Mann/ Frau verleugnet, er begreift die Frau aber in Übereinstimmung mit dem nicht-dekonstruktiven Feminismus als "sozio-kulturelles" Opfer. Die Frau wird nicht als Gegebenheit bezeichnet, sondern ist vielmehr das kulturelle Produkt symbolisch-sozialer Leistungen einer Gesellschaft, die durch Sprache konstruiert und institutionalisiert wird. Im selben Augenblick wird auch Männlichkeit als Effekt kultureller Anordnungen bezeichnet.

Die dekonstruktivistische Lektüre stellt nun die Re-repräsentation als praktisches Mittel ihrer Methoden dar. Wenn die Repräsentation in Frage steht, "dann stellt sich für diese Theorie auch zugleich schon die Frage nach dem Status ihres eigenen Diskurses". Im Sinne dieses Theorems, wird die bedeutungsvolle Frage - "Was heißt es, als Frau zu sprechen?" - neu gestellt. Die oppositionellen Unterschiede zwischen Mann und Frau werden als Text kultureller Anordnungen lesbar gemacht, sind "rhetorische Effekte eines sprachlichen Zusammenhangs". "Eine dekonstruktive feministische Theorie ist eine Lektüre der symbolischen Anordnungen, in denen die Geschlechteridentitäten sich konstituieren", sowie auch ein Re-Reading im Sinne eines "erneut,- und gegengelesen Werdens". Dies "zeigt gleichzeitig, inwiefern der Feminismus dekonstruktiv sein muss" (Menke 1994:186ff). Dekonstruktion macht auf jenes Spatium aufmerksam, das zwischen dem entsteht, was sie verlautbart, und dem was sie "praktiziert". Sie ist die In-Szenesetzung einer Praktik, die sich selbst in ihrer Position kennen lernt und ihre Weisen des Handelns selbstreflektiv unter die Lupe nimmt.

7.2 Kontexte - Räume der Destabilisierung: Schlussbemerkungen

7.2.1 Schönheitsdiskurs, Norm und Marktgeschehen: Räume der Transgression

Im Kontext der eingangs gestellten Fragestellung nach der Kontextualisierung der Studie im aktuellen Marktgeschehen sollen im Folgenden resümierende Argumente aus vorangegangener Analyse formuliert werden.

„I am trying to explore characters and situations that are unrecognizable and unfamiliar to me personally, although perhaps very familiar to someone else, or familiar to me through, again, the media“ (Constantinopolous:187; [4]).

Durch mediale Diskurse wie zum Beispiel in der Werbung werden Körperbilder und *Schönheitsideale* öffentlich inszeniert (Weber 2006; zit. nach Posch 1999:100), und gleichsam attraktiv '*gemacht*'. Körperattraktivität ist "unentbehrliches Kapital" der Gesellschaft (Bieger 2008:53). Körper stellen sich kulturellen Anforderungen "als Gestaltungsmaterial und Bühne, als Spieler und als Skript" (Bieger 2008:53), in die symbolisch, kulturell und virtuell investiert wird. Sie sind das Resultat gesellschaftlicher Konventionen von Modetrends, sowie das Produkt ästhetischer "Wunschökonomien": sie sind ein 'Artefakt'. Soziales Kapital wird durch performatives Schönheitshandeln wirksam gemacht und ist unmittelbar auf den Geschlechterkörper bezogen (ebd.).

Shermans Körper changiert zwischen einem "neuen geschlechtlichen Kapital oder Besitz" und einem "negierten, krisenhaften Fremdkörper, der durch Kleidung kokonartig verhüllt und (...) unsichtbar gemacht werden soll" (Schmuck 2008:258). Dazu argumentiert Sherman: „Es geht um die Bloßstellung der Schönheit als gemachter Schönheit, weil das ein Teil der Frage nach der Wirklichkeit ist. (...) In gewisser Weise ist sie genauso künstlich wie alles andere, so dass man alles Hässliche in Frage stellen muss, alles, was ebenso schön sein könnte wie das, was jemand anderer für schön hält. (...) Ich habe diese Bilder als eine ebensolche künstliche Konstruktion aufgefasst wie all das, was man heute in Modezeitschriften findet“ (Sherman; Interview [1]).

Schönheitskonzeptionen fordern den Einsatz von symbolischen Kapitalsformen (wie zum Beispiel materielle Aspekte wie Make-up, die den Körper eventuell aufwerfen)³ und verdeutlichen metaphorisch einen sozialen Vertrag mit der Gesellschaft. Sie reflektieren symbolische Bedeutungen, die diesen als sozio-historisches Produkt beschreiben, und gleichsam Kategorien produzieren, die in ihrer Interpretation und Rezeption reale Effekte nach sich ziehen. Diese Effekte lassen sich realiter in Bildern diskursiver Verhaltensweisen der "postmodernen Gesellschaft" erkennen: Essstörungen, niedriges Self-Esteem, negatives Selbstbild des eigenen

³ Den Begriff symbolisches Kapital hat Pierre Bourdieu geprägt und verleiht Prestige, soziale Macht, Ehre, und Privilegien. Es gilt als Zeichen sozialer Anerkennung, die mit der Akkumulation von symbolischem Kapital errungen werden kann. Durch diskursive Performanz, Sprache sowie weitere Ausdruckformen wie Kleidung, Stil und Verhalten ringen soziale AkteurInnen um seine Akkumulation“ [3], (Bourdieu 1973).

Körpers, etc. zählen zu den Auswirkungen medialer Darstellungen um den idealisierten Körper. Der Körper ist das Produkt der Gesellschaft, der Ideen projiziert: Der Körper fungiert als gesellschaftliche Idee, oder - als Ideenkonstrukt - im Plural.

Sherman spricht weibliche Schönheitsproduktion als gesellschaftlich idealisierte Norm an. Wie bereits in der Einleitung erwähnt - um resümierend zurückzukommen, wird im Gesamtkontext der Studie erläutert, wie durch 'Gender Role Play' in Shermans Arbeiten Kategorien destabilisiert werden, und wie Gender in dieser Hinsicht im Kontext des aktuellen Marktgeschehens ideologischen Schönheitskonzeptionen unterliegt. Diese werden von Sherman herausgefordert und gleichsam destabilisiert. Diese Fluktuationen betreffen ebenso die durch Intersektionalität mit Gender verbundenen Kategorien wie Klasse und Space, die in die Sprache als binäres System (Derrida) eingeschrieben sind. Mit dem analytischen Kontext der Arbeit im Hintergrund, markiert diese theorie-geleitete Studie die Destabilisierung von *Kategorien*, die sich einander bedingen. Repräsentationen um den 'schönen weiblichen' Körper sind das Produkt dynamischer 'flows' von 'Media Scapes' (Appadurai), die um den Globus kreisen. Diese Medienlandschaften transportieren Wissen und legitimieren Diskurse des äußeren Erscheinungsbildes. Sherman thematisiert die damit einhergehende Politisierung des Schönen. Normative Konzepte von Schönheitsvorstellungen hängen mit Kategorien wie Klasse und Gender zusammen und bedingen sich in ihrer gegenseitigen Intersektionalität. Sherman untergräbt Schönheitsmaßstäbe was vor allem im akademischen Diskurs der Medienwissenschaften aufgegriffen wird. Schönheit wird in diesem Kontext zur destabilisierten Metapher kultureller Symbolsysteme, die Diskurse sozialer Praktiken re-definieren. Normen um 'beauty-Repräsentationen' ziehen reale Effekte nach sich, wie Austin in seiner Theorie der Sprachakte darlegt. Die 'utterance' löst Aktionen innerhalb gesellschaftlicher Handlungsspielräume aus, die diese politisch färben, Grenzen zwischen Innen und Außen festlegen und Raum als normatives Transportvehikel bestimmter Ideen konstruieren. Diese Diskurse lösen reale hierarchische Effekte aus, die Sprache, Wissen, Macht und System determinieren, konstruieren und reproduzieren: aus Sprachakten entwickeln sich Strukturen gesellschaftlicher Bedeutungsformen. Aus Wilkins kulturalanthropologischen Studien lässt sich aus theoretischer Sicht auf Sherman Bezug nehmen: "(Sherman's) example of destabilizing categories gives us insight into one way, gender and class categories construct each other. The critical insight is not that boundaries are in flux but rather that fluctuations on one boundary construct and deconstruct other boundaries. The task, ahead, then is to specify the variety of circumstances

in which categories are used to stabilize and destabilize each other (Wilkins:120)". Die angesprochene Verflüssigung von Kategorien selbst resultiert in Fluktuationen weiterer Kategorien, die sich ineinander bedingen. Das Subjekt stellt das Vehikel der Dekonstruktion von 'boundaries' dar: "The subject manipulates her gender performance as means of crossing (...) boundaries. This gender shuffling operates within an unacknowledged (and thus unchallenged) system of dichotomous, heterosexual gender identities and thus reinforces gender boundaries" (Willkins:119).

An dieser Stelle möchte ich nochmals Judith Butler zitieren, die vor allem Cross-Gender-Performanz als destabilisierenden Faktor von Kategorien heranzieht (Butler 1991): "cross-gender performances destabilize dichotomous categories by exposing the performativity of gender. Like the drag queen, (the Sherman subject exposes) the performativity of categories through her spectacle. (...) Her performance thus destabilizes gender and class categories, adding elasticity to their boundaries, and molding their content". This destabilisation rests on stable heteronormative and hierarchical gender categories: Diese Destabilisierung basiert auf der Basis der stabilen heteronormativen und hierarchisch zueinander in Beziehung stehenden Gender-Kategorien. Weiters schreibt Wilkins: "(Shermans) example of destabilizing categories gives us insight into one way, gender and class categories construct each other. The critical insight is not that boundaries are in flux but rather that fluctuations on one boundary construct and deconstruct other boundaries. The task, ahead, then is to specify the variety of circumstances in which categories are used to stabilize and destabilize each other (Wilkins:120)".

Sherman destabilisiert neben Gender Kategorien auch die Kategorie der Klasse. Die History Portraits verdeutlichen dies, indem die 'erhabene' Darstellung der Persönlichkeiten mittels provokante Weise ihren privilegiert anklingenden Status durch Shermans im Laufe der Arbeit angesprochene Mittel und Methoden destabilisiert wird. Fake, Illusion, Gender-Spiel, und Disgust-Szenarien entnehmen den History Portraits seine 'ursprüngliche konnotierte' Dimension als wohlhabende Persönlichkeiten. Diese Destabilisierung des Genders bringt Klassenkategorien ins Schwanken. Die Figur wirkt eventuell entwürdigt. Die teilweise zerrissene Kleidung schlagen die angesprochene Brücke, die Klassenunterschiede konnotiert.

Sprache ist eine wichtige Dimension in dieser Studie um Shermans Ansatz im Kontext Derridas Interpretation. Sprache widerspiegelt, wie mit Austin bereits erwähnt, reale Effekte von

Sprachakten, die in mediale Diskurse eingeschrieben werden. Sherman verflüssigt die Grenzen zwischen Innen und Außen, destabilisiert seine Dichotomien und Grenz-ziehenden Wände. Derrida erkennt diese Strukturen in der Praxis der Sprache: diese ruft Fluktuationen zwischen Kategorien und seinen Inhalten hervor.

Identitäten setzen sich aus vielfältigsten Konstruktionen von unterschiedlichen Subjektrollen zusammen und sind das Produkt intersektionaler Kategorien wie Gender, Klasse, Race, und weitere. Identitäten sind multiple Konstrukte, in denen kontextual unterschiedliche Rollen zentral sind (Hall 2004). Mentges und Richard (Schmuck 2008) sehen in der Kleidung ein "entscheidendes Medium für Identitätsbildung", das historisch sowie kulturell kontextualisiert ist. Mode bildet historisch geprägte Kleidungspraxen, "mit der sowohl ökonomisch wie kulturell hegemonialer Anspruch verbunden ist, sowie zugleich eine spezifische Form von Identitätsbildung" (Schmuck 2008:259). Bronfen bezeichnet Shermans Bilder als 'Nicht-Selbstporträts', als eine Reihe von Frauenrollen, in die Sherman für kurz hineinschlüpft (Bronfen 1985a:15; [5]). Gleichsam sprechen Mentges und Richard von der "Vernetzung hegemonialer Ansprüche" auf Ebenen von Genderdifferenzen mit Prozessen der Identitätsbildung. Shermans sehr frühes Werk ‚A Cindy Book‘ thematisiert die Identität als multiples Konstrukt. Die ‚Bus Riders‘ verdeutlichen diesen Ansatz in umgedrehter Weise und zeigen, dass ein Subjekt in vielfältigen Rollen existieren kann. Identität gilt als gesellschaftliche Zuschreibungen und wird kontinuierlich herausgefordert, verhandelt, bestätigt, verändert, legitimiert, und reproduziert (Hall 2004, Alcoff 2006). Sie wird als Produkt historischer Diskurse reformuliert und redefiniert, wie in den History Portraits zu erkennen ist. Diesen Identitätsdiskurs beschreibt Sherman in den Disgust-, Horror Pictures als flüssiges Element dargestellt, sowie affiziert Identität als austauschbare Konzeption, die als Teil der Plastikpuppen dargestellt wird. Die Verflüssigung der Identität charakterisiert die Darstellung des Bildes als "Text" ohne Sprache: der Inhalt ist de-zentriert, de-stabilisiert. Die Film Stills lassen ihre Zuschreibungen durch die Fixierung in eine habituelle Struktur erkennen, die durch die kontinuierliche Reihe/Reihendarstellung symbolisiert wird. Sherman inszeniert in diesen stark modellhafte Bilder von Frauen, wie sie die Massenmedien vermitteln (Bronfen 1995a:15; [5]). Die Klischeebilder gelten als Ironie: als Ironie gesellschaftlicher Zuschreibungen und ihrer Reproduktion. Kategorien und seine gesellschaftliche Reproduktion werden in Shermans Produktion destabilisiert.

7.2.2 Derrida im Kontext feministischer Positionen

Meine Interpretation favorisiert eine trans-disziplinäre Herangehensweise an die thematische Beschäftigung mit Shermans Arbeiten. Die Analysen hinterfragen im weiteren Sinn die Neudefinition und Neugestaltung von kulturellen Realitäten, und kulturellen Weisen, Gender zu praktizieren, die einem Prozess der Aneignung kultureller Vielfalt der Expression und Symbolisierung von Bedeutung unterliegen. Die Gestaltung kultureller Realität ist einer ständigen Neuproduktion ausgesetzt, welche in Shermans Werken, durch Formen von Inszenierung, Verkörperung, Wiederaufführung, Redefinition, Teilnahme und Aneignung verdeutlicht wird. Ihr Schaffen ist die performative Interpretation textueller Dimensionen von Kultur, die aus vielfältigen Perspektiven in ihren Werken ständig neu geschrieben, aufgeführt oder produziert werden. Shermans Arbeit exploriert, wie Differenzen und binäre Hierarchien neu geschrieben werden können, und Wege, mit denen Differenz bisher formuliert worden ist, zu redefinieren, neu zu gestalten und selbst anders oder fremd zu inszenieren (Mörtenböck:6). Sie bringt neue Bedeutungen in das komplexe Verhältnis von Körper, Raum und BetrachterIn und widerspiegelt dabei postanthropologisch-feministische Ansätze um die kulturelle Heterogenität des Begriffs Gender, dessen dynamisches Potential zur Dekonstruktion in ihren Arbeiten deutlich wird.

Ich habe feministische Praxis (die Kunst Cindy Shermans sehe ich hier als Ausdrucksform und In-Szene-Setzen feministischer Potentiale, Inhalte und Dimensionen) mittels Fragestellungen aus der Perspektive der Dekonstruktion als Methode und Praxis verbunden. Die Interpretation von Derridas Erklärung der Geschlechterdifferenz stellt sich als (post)feministisches Projekt heraus. Ich setze die Dekonstruktion als Methode ein, um feministische Praxis zu analysieren, in der sich die Dekonstruktion aber bereits befindet. Genau dies ist auch die Metapher, das Gerüst und die Maskerade der Dekonstruktion; nämlich ein Potential, das sich bereits im Objekt befindet. Die feministische Medienkunst Shermans "praktiziert" die Dekonstruktion, sie hat sie gleichsam involviert.

Ich habe hiermit einen Anspruch 'postmoderner' kulturanthropologischer Forschung erfüllt, indem ich die Subjektposition in der Kultur, in der ich sozialisiert bin, in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt habe. Postmoderne Kulturwissenschaft muss in diesem Sinne wie feministisch dekonstruktive Ansätze postulieren, selbstreflektiv sein. Cindy Sherman hat dies in ihren Arbeiten mit dem Spiel ihres Selbst verdeutlicht, Derrida hat es in seinen theoretischen

Ansätzen formuliert, die Verbindung beider bietet die Lektüre eines selbstreflexiv-diskursiven Lesens, die die Konstruktion kultureller Zuschreibungen an Oppositionen rhetorisch entschlüsselt. "Insofern die Dekonstruktion der Geschlechterpositionen damit ein anderes, nicht einer zweiwertigen Logik der Repräsentation unterworfenen Modell des Textes liest, operiert sie als Kritik traditioneller Theorie". Derrida verlautbart dabei die Stelle der Unentscheidbarkeit des Textes ohne Referenz und Referenten, der weder "draußen noch drinnen" verkörpert, weder "Schleier noch Entschleierung" darstellt (Menke 1994:201f). Sherman "realisiert im Text differentielle - verstellte - Orte der Differenz, jenes differentielle Moment, das der Defiguration, der Ent-stellung, das 'die Fixiertheit des Geschlechts durch das Spiel von Differenzen und Division verrückt, (...) wo Geschlecht Bedeutung und Identität gleichzeitig erschaffen und zersetzt werden' (Vinken 1992:38). "Die feministische Theorie als re-reading liest die Verschiebung und die Aporie der Struktur des literarischen Textes, den Abstand, den der Text (zu sich) in sich selbst einträgt, und insofern den Text als dekonstruktive Lektüre seiner selbst" (Derrida 1986:148). Geschlechterrollen werden nach Vinken als Travestien ohne Referenten bezeichnet. Die Dekonstruktion strebt die ständige Subversion der Geschlechterrollen an, "wie sie ganz unzweifelhaft funktionieren, in diesem Funktionieren aber nicht als Realität sondern als Illusion ausgestellt werden müssen. (...) Die Konsequenz des in der Dekonstruierbarkeit des Geschlechterverhältnisses angelegten und in der Defiguration vor Augen geführten Moments der Refiguration liegt nicht darin, 'Geschlecht' für irrelevant zu erklären und gegen die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts gerichtete politische Ziele aufzugeben. Die Frage, wie aus der "Geste der bloßen Differenz" herauszukommen sei, beantwortet Vinken mit der Travestie der Geschlechter, "der literarischen raffinierten Refiguration des in der Defiguration bloßgestellten Wahns des einen, mit nichts als dem sich selbst identischen Geschlechts zur Anschauung" (Vinken 1992:26f).

Eine feministisch dekonstruktive Theorie zielt auf das Verlangen, die Frau "zu ent-stellen und zu verschieben (ab), in Komplizenschaft mit jenem differentiellen Moment der Figuration und Defiguration, welches Identität der Geschlechter und Bedeutung erst ermöglicht und diese immer schon zersetzt und verschoben hat" (Menke 1994:204). Jene Verschiebung und Entstellung bringt uns wieder zu Sherman zurück, die sie in der Kunst immer schon dargestellt hat. Sherman setzt Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz um. Sie setzt die Dekonstruktion mittels Spiel in Szene und verkörpert postfeministische Anliegen, um nochmals die Leitfrage in wenigen Worten zu reflektieren.

"Schließlich ist der Geschlechtsunterschied ein Paradoxfall von Unentscheidbarkeit. "Es gibt also keine Wahrheit an sich, des Geschlechtsunterschieds an sich, des Mannes und (der) Frau an sich; (...)". Es wird (...) sehr deutlich - (...) dass es niemals den Stil, das Simulacrum Frau gegeben hat. Ebensovienig den Geschlechtsunterschied" (Klinger 1994; zit. nach Derrida 1986). Die Differenz ist das kulturelle Konstrukt.

Derridas Postulat, es gäbe kein Wesen, bzw. keine Wahrheit der Frau, gilt innerhalb des Postfeminismus: "There is not even such a strategy as being female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices" (Haraway 1989:179).

Die zuvor angesprochenen 'schönheitshandelnden Strategien' bilden die Basis von Shermans 'Subjekte der Indifference', in denen der Körper als neue Ressource eingesetzt wird, "um sicht- und hörbare Geschlechtszugehörigkeit" in Frage zu stellen, und sie "als erotische Körper dynamischen Blickkontexten des Begehrens zu nehmen" (Schmuck 2008:260). In ethnomethodologischer Sprache können diese Prozesse auch als "doing gender" genannt werden - in Anlehnung an das bereits genannte Gender Play, oder die Gender Fucking Debatte des französischen Feminismus. Sozio-kulturelle Sprechakte werden im Rahmen der diskursiven Performativität Butlers von Gender als geschlechtliche Identitätskategorien wirksam. (Schmuck 2008:261). Der Körper ist gleichsam Übersetzungsdynamik kultureller, gesellschaftlicher Bedeutungssysteme (Bieger 2008:56), indem er, aufgefasst als Produkt einer 'grenz- und diskursdestabilisierenden' Ökonomie, bespielt und gespielt werden kann.

"In gewisser Hinsicht ging es darum, wie weit wir die Grenzen dessen dehnen können" (Sherman; Interview [1]).

Nachwort

Das Nachwort soll einige Worte in Bezug zur Positionierung des Projekts darstellen, sowie eigenen Bezug zum Thema reflexiv anschneiden.

Die Arbeit analysiert Derridas Modell der Geschlechterdifferenz, das von postfeministischen/ anthropologischen Argumentationen begleitet wird, untersucht seine Visualisierung in einigen Beispielen von Shermans postfeministischer Medienkunst, die die Konstruktion von Subjekt innerhalb von Kultur und Sprache in ihren Arbeiten exploriert, und erforscht, welche postanthropologischen Ansätze in verschiedensten wissenschaftstheoretischen Dimensionen greifbar sind, wie die Kulturwissenschaften als Gesamtkomplex anthropologische Ansätze in sich aufnehmen, und wie weit anthropologische Ansätze reichen. Ich möchte hier nochmals eingangs erwähntes Zitat der französischen Anthropologin Heritier erwähnen: Anlehnend an die Aussage Heritiers rückt diese Arbeit die Beziehung zwischen Kultur und Subjekt, interpretiert als Konstrukt, Maske, Inszenierung und Ritual in den Raum kulturtheoretischer Forschung: "Anthropologists are now consulted (...) dealing with, for example, questions of (...) involving social relationships between the sexes. Although, the relationship between the sexes is not generally the focus of anthropologists, we are nonetheless confronted with a double difficulty: a social problem, which are both real and urgent". Diese Arbeit ist kein außerhalb der Disziplin der Kultur- und Sozialanthropologie liegendes Projekt, sondern eventuell am Rande der zentralen Forschungsgebiete zu situieren. Dennoch liegt sein Potential innerhalb relevanter Fragestellungen, da die Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz und seine Konstruktion innerhalb von Kultur, Diskurs und System einen wesentlichen Pfeiler von Kultur als System ausmacht; Kultur hier aufgefasst im Sinne von System der historisch variablen und dynamischen Bedeutungssymbolisierungen einer Gesellschaft. Wenn ich mein Projekt gesellschaftlich situieren will, dann setze ich mich hier mit jener hybriden Kultur des so genannten Westens auseinander, der jedoch in seiner Vielfalt keinerlei einheitlichem Kulturbegriff untergeordnet werden kann, und ich würde daher vorschlagen, diesen Begriff lieber zu vermeiden, als generalisierende Aussagen zu schaffen. Mir ging es jedoch darum, aufzuzeigen, welche theoretischen Ansätze aus der KSA in anderen Disziplinen wie postfeministischer Medienkunst angewendet werden können und werden, um die Grenzen der Analysen im kultur- und sozialwissenschaftlichen Bereich auszuloten und sogar herauszufordern. Wenn dieses Projekt die Grenzen seiner Disziplin gespannt hat, so, möchte ich meinen, war dies

aber auch ein bewusst gewählter Fokus. Ich möchte die Disziplin nicht überfordern oder ihr Aufgaben zuteilen, für welche sie nicht verantwortlich ist, möchte hier jedoch auch zeigen - und dies sei nochmals erwähnt - in welcher Art und Weise ihre Ansätze in vielfältigen Disziplinen verwendet werden können und in welchen Dimensionen in den Kulturwissenschaften mit anthropologischem Material gearbeitet werden kann. Hier lässt sich wiederum erwähnen, dass Ansätze der postmodernen Anthropologie gleich kulturwissenschaftliche sind, und sich hier ein Konflikt um die Dimension der Abgrenzung zeigen lässt. Dennoch möchte ich erwähnen, dass Kultur in ihrem Verständnis, ihrer Praxis und ihrer Epistemologie heute ein weit gefasster Begriff ist, der nicht nur innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie bleibt. Diese setzt sich wohl zum Ziel, bestimmte kulturelle Systeme ins Blickfeld zu rücken, und untersucht, wie diese in den Gesamtkomplex Kultur als dynamischer Prozess eingebettet sind, dennoch kommt sie darauf zurück, dass es sich hier wiederum um Kultur innerhalb der Kultur handelt, also wieder um einen Kulturbegriff, der innerhalb der gesamten Kulturwissenschaften geteilt wird. Ich setze mich somit mit der Kultur des Westens auseinander, analysiere, wie diese Kultur Geschlechterdifferenz positioniert, praktiziert, interpretiert und dekonstruiert. Diese Methode des übergeordneten Blicks auf die Disziplin innerhalb einer postmodernen Felderlandschaft von Disziplinen und sein Umgang mit Kultur war mir hier mit von Bedeutung. Ein Blick, der in der Art eines reflektierenden "Gaze" funktionieren möge, seine eigenen kulturellen Fesseln und möglichen Schranken überdenken will und die Arme, Verbindungen und Netzwerke, die Begriffe der Kultur schaffen, sowie in der Praxis herstellen, auslotet. Kultur ist nicht im Singular, sondern im Plural zu verstehen: Menschen schaffen Kultur, werden aber durch sie rückstrukturiert. Kultur ist demnach ein Komplex von an Bedeutungen, die sich ständig, sozial und historisch verändern. Sherman hat hier einen Beitrag geleistet, um Kultur durch die Linse eines fremden, ungewöhnlichen "Gaze" zu sehen, hat die kulturellen Pfeiler von Symbolisierung und Begriffsbedeutung auf den Kopf gestellt und versucht neu zu definieren, was zu definieren sei. Dieses Vorhaben hat Derrida innerhalb der Dekonstruktion formuliert. Beide zu verbinden war ein postmodernes Projekt über die gesellschaftliche Konstruktion der Gender-Differenz, diese innerhalb der Kultur abzuwägen, und mittels multidimensionaler Ansätze als transdisziplinäres Projekt zu begreifen. Innerhalb eines kulturwissenschaftlich/ anthropologischen Kontextes beide zusammen zu explorieren, reflektiert - nochmals zusammenfassend erwähnt -, wie anthropologische Ansätze innerhalb einer postmodernen Landschaft von Kulturtheorien

unterschiedlicher Ansätze brauchbar gemacht werden können, und die Vielfalt an Praktiken, in denen Kultur symbolisiert wird, aufgezeigt werden kann.

Diese Arbeit ist aus der Perspektive eines westlich-situierten Wissenschaftskontexts geschrieben und beansprucht im Bezug auf die aufgestellten Thesen, Vermutungen und kulturwissenschaftlich-kausalen Erklärungen keine universelle Gültigkeit. Auch die Vollständigkeit der Ergebnisse der Forschung bzw. des Projekts ist im Sinne seiner dekonstruktiv und qualitativ ausgerichteten Grundposition nicht im Mittelpunkt des Interesses. Das hier Angesprochene kann vielseitig interpretiert werden; es kann diskursiv aufgefasst werden, und zeigt sich somit wiederum gleichzeitig als in-sich-selbst dekonstruierend.

Weiters möchte ich anmerken, dass ich selbst manchmal große, manchmal weniger große persönliche Affinität zu Shermans Werken empfinde. Ich habe sie zur zentralen Figur meiner Arbeit genommen, da ich auf gesellschaftlicher Ebene großes Potential sehe, sie auf anderen, neuen Ebenen zu interpretieren, und sie in neue noch weniger gefragte Kontexte stellen will. Dabei wollte ich zu weiteren Fragen führen, die im dritten Teil angesprochen wurden. Auf der Basis dieser Feststellungen kann erneut auf diese Arbeit Bezug genommen und womöglich eine neue kritische Debatte eröffnet werden.

Ich bin mir bewusst, mit dem verwendeten 'Schönheits-Begriff' möglicherweise selbst essentialistische Generalisierungen zu schaffen, da der Terminus keineswegs als universal geltende Kategorie fungiert. Auch sollte der Begriff eher im Plural erwähnt werden, denn 'Schönheiten' würde seiner unzähligen Bedeutungsvielfalt eher Rechnung tragen. Die Auffassung von 'Schönheit' hier verweist bewusst auf das in den westlichen Medien konstruierte Bild als essentialisiertes Produkt hin, als Begriff eines sprachlichen Diskurs selbst: Meiner Art der Begriffsverwendung ist bereits ein Element der Ironie eingeschrieben.

Diese Arbeit idealisiert möglicherweise Shermans Modelle im Rahmen eines ideologischen Alles-Wieder-Gut-Machens. Aus dieser Hinsicht bin ich mir meiner 'gefährlichen Idealisierung' Shermans Methode bewusst. Ich habe hier jedoch als Gegenentwurf - als Antiproduktion - diese idealisierte Methode der Analyse gewählt, um die Zuspitzung meiner Argumentationslinien auf den Punkt zu bringen. Auch klammert die Arbeit das männliche Subjekt aus, das jedoch auch als wesentlicher Teil feministisch analytischer Praxis in Betrachtung gezogen werden muss. Hier resultiert gleichsam mein Kritikpunkt an Shermans Arbeiten: Sherman beschäftigt sich vermehrt

mit dem weiblichen Subjekt, und macht es gleichsam zur Kategorie des zu Analysierenden, dem Anderen und Unterdrückten im binären Diskurs, was wiederum ein balanciertes Verhältnis zwischen Geschlechtern ausschließt. Insofern gilt Shermans Diskurs gleichzeitig als postmodern anti-feministische Produktion: Hier befinden wir uns mit diesen Argumentationslinien gleichsam wieder in der Dekonstruktion, nämlich in der unumgeharen Dichotomisierung menschlichen Denkens in Kategorien, die lediglich destabilisiert, nicht aber *dekonstruiert* werden können.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Adorno, Theodor (1975), Negative Dialektik. Frankfurt am Main

Aigner, Karl (1993) Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke; Richard Kriesche / Peter Hoffmann; Christian Milovanoff; Pierre et Gilles; Arnulf Rainer; Olivier Richon; Cindy Sherman; Thomas Struth; [eine Sonderausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, 26.11.93 bis 10.1.94]: Wien

Amstutz, Nathalie/ Martina Kuoni (1994) (Hg.), Theorie - Geschlecht - Fiktion. Frankfurt am Main

Amstutz, Nathalie/ Martina Kuoni (1994) (Hg.), Theorie - Geschlecht - Fiktion. Podiumsgespräch: "Feministische Wissenschaft Reproduktion, Dekonstruktion und Repräsentation". 271-288: Frankfurt am Main

Anderle, Mario (2008) Die Spur der Dekonstruktion. Dipl.Arbeit Wien

Barnard, Alan (2000), History and Theory in Anthropology. Cambridge

Barthes, Roland (1972), Change the Object Itself. Essays. Translation Stephan Heath. (1997) New York

Barthes, Roland (1978), Über mich Selbst. München

Beauvoir, Simone de (1992 [1949]), Das andere Geschlecht. aus dem französischem von Osterwald. Reinbeck bei Hamburg

Benhabib, Seyla (1993), Der Streit um Differenz. Frankfurt am Main

Benhabib, Seyla (1995), Selbst im Kontext. Frankfurt am Main

Bertram, Georg W. (2002), Hermeneutik und Dekonstruktion. München

Bieger, Laura (2008), Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung. In: Geiger, Annette (2008), Der Schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Weimar, Wien.

Bohrer, Karl Heinz (1993), Ästhetik und Rhetorik. Frankfurt am Main

Bourdieu, Pierre (1973), Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main

Braidotti, Rosi (2002), Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming. Cambridge

Bronfen, Elisabeth (1995a), Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans historische Performance. In: Sherman 1995b, 13-26

Bronfen, Elisabeth (1995b), Weiblichkeit und Repräsentation - aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Bußmann 1997: 407-445

Bryson, Norman et a. (1994) (Hg.), Visual Culture: Images and Interpretation. Middletown, Connecticut

Buchmann, Sabeth (1997), The Prison of Kunstgeschichte. In: Texte zur Kunst, Nov. 1997, 7. Jg., Nr. 28, 53-64

Bußmann, Klaus (1997) (Hg.), Skulptur - Projekte in Münster. Münster

Burton, Johanna (2006), Cindy Sherman. Cambridge, Massachusetts

Butler, Judith (1991), Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main

Butler, Judith (1995), Bodies that matter. (Deutsch: Körper von Gewicht).

Berlin

Butler, Judith (1995a), Contingent Foundations. In Benhabib, Seyla, Butler, Judith, Cornell, Drucilla and Fraser, Nancy (ed.): Feminist Contentions. A Philosophical Exchange. New York: 35–58.

Butler, Judith (1995b) For a Careful Reading. In Benhabib, Seyla, Butler, Judith, Cornell,

Collin, Françoise (2004), Difference/ Indifference between the Sexes. In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh, Margaret (Hg.) (2004), Contemporary French Feminism. New York

Cornell, Drucilla (1992), Das Feministische Bündnis mit der Dekonstruktion. In: Vinken, Barbara (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus. Frankfurt am Main: 279-218

Cornell, Drucilla (1990), Law Review, 644 - 50: Nr.75

Cornell, Drucilla/ Nancy Fraser (eds) (1995): Feminist Contentions. A Philosophical Exchange. New York: 127– 144.

Cornell, Drucilla (1997), Civil Disobedience and Deconstruction. In: Nancy Holland (Hg.), 1997, Feminist Interpretations of Jacques Derrida. Pennsylvania

Culler, Jonathan (1988), Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Hamburg

Danto, Arthur C. (1990), Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills. In: Shermans 1990a: 5-15

Danto, Arthur C. (1991), Alte Meister und Postmoderne: Cindy Shermans History Portraits. In: Sherman 1981a: 5-14

De Man, Paul (1988), Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main

Deleuze, Gilles (1992), Woran erkennt man den Strukturalismus?, aus dem französischen von Brückner-Pfaffenberg und Tuckwiller. In: Francoise Chatelet (Hg.), Histoires de la philosophie. Bd. 8, Paris 1973: 299-335

Deleuze, Gilles (1996), Lust und Begehren, aus dem französischen von Schmidgen. Berlin

Derrida, Jaques (1976), Die Schrift und Differenz. Frankfurt am Main

Derrida, Jacques (1986), Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta; hrsg. von Peter Engelmann. Graz

Derrida, Jaques (1983), Grammatologie. Frankfurt am Main

Derrida, Jacques (1987), Der Entzug der Metapher. In: V. Bohn (Hg.) Romantik, Literatur und Philosophie. Frankfurt am Main. 317-355

Derrida, Jacques (1988/1972), Limited Inc a b c. Transl. Samuel Weber. In Limited Inc. Evanston: 29-110.

Derrida, Jacques (2006), Glas. München

Dickhoff, Wilfried (1995) Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff. Kunst heute Nr. 14, hg. von Gisela Neven DuMont und Wilfried Dickhoff. Köln

Douglas, Mary (1966), Reinheit und Gefährdung: Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu. Frankfurt am Main.

Doy, Gen (1994), Cindy Sherman: Theory and Practice. In: John Roberts (Hg.), The Making and Unmaking of Modern Art. London/ New York: 257-277

Engelmann, Peter (1999), Postmoderne und Dekonstruktion.

Eiblmayr, Silvia (1993), Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin

Elam, Diane (1994), Feminism and Deconstruction. London

Foster, Hal (1996), Obscene, Abject, Traumatic. In: October Nr. 78: 107-124

Fraser, Nancy (1989), Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory, Minneapolis: 1989, dt.: Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht, Frankfurt am Main. 1994

Fraisse, Genevieve (2004), The Difference between the Sexes, a Historical Difference. In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Foucault, Michel (1978), Dispositive der Macht. Berlin

Foucault, Michel (1983), Sexualität und Wahrheit. Frankfurt am Main

Garber, Majorie (1992/93), Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt am Main

Geiger, Annette (2008), Der Schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Weimar, Wien.

Grosz, Elizabeth (1997), Ontology and Equivocation: Derridas Politics of Sexual Difference. In: Nancy Holland (Hg.), 1997, Feminist Interpretations of Jaques Derrida. Pennsylvania

Grosz, Elizabeth (2004), In the Nick of Time. Politics, Evolution and the Untimely. Durham

Hall, Stuart (1997), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London

Haraway, Donna (1989), "A Manifesto for Cyborgs". In: Elizabeth Weed (Hg.), Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics. New York/ London

Heritier, Françoise (2004), Masculine/ Feminin: The Thought of Difference. In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Hoffmann-Curtius, Kathrin (1997) (Hg.), Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg

Holland, Nancy (Hg.) (1997), Feminist Interpretations of Jacques Derrida. Pennsylvania

Holland, Nancy (1997), Choreographies: Interview. Jacques Derrida and Christie V. McDonald. In: Nancy Holland (Hg.), 1997, Feminist Interpretations of Jacques Derrida. Pennsylvania

Irigaray, Luce (1979), Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin

Jameson, Frederic (1991), Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.

Jenkins, Keith (1999) Why History? Ethics and Postmodernity. London

Jenkins, Keith (2003) Re-thinking History. London

Jocks, Heinz-Norbert (1996), "Ich wollte auch hässliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, dass man Lust hat sie anzusehen" Cindy Sherman in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International, Februar-April 1996, Bd. 133, 226-243

Jones, Amelia (1998) Body Art - Performing the Subject. Minneapolis

Jones, Amelia (1999) (Hg.) Performing the body, performing the text. London

Kamuf, Peggy (1997), Deconstruction and Feminism: A Repetition. In: Nancy Holland (Hg.), 1997, Feminist Interpretations of Jacques Derrida. Pennsylvania: 103-126

Käufer, Birgit (2006) Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman. Bielefeld

Kat. Kunstverein München (Hg.) (1994), Feminismen in der Kunst. Mit Texten von Luise Angerer, Manfred Hermes, Nicola Bongard und anderen: München

Kemp, Wolfgang (1999), Von Beuys bis Cindy Sherman. München

Klauke, Jürgen (1994), Jürgen Klauke, Cindy Sherman. Ostfildern

Klinger, Cornelia (1994), Eine Fallstudie zum Thema postmoderne Philosophie der Weiblichkeit: Jaques Derrida, Spuren: die Stile Nietzsches. In: Nathalie Amstutz/ Martina Kuoni (Hg.), Theorie - Geschlecht - Fiktion. Frankfurt am Main: 205-234

Krauss, Rosalind (1993), Cindy Sherman, Untitled. In: Sherman 1993: 10-215

Kristeva, Julia (1982), The powers of Horror. An Essay on Abjection. New York

Kristeva, Julia (2004), The Meaning of Equality. In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Kroker, Britta (1994), Sexuelle Differenz. Einführung in ein feministisches Theorem. Centaurus

Lacan, Jaques (1975), Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. In: ders. Schriften I, Olten, 61-70

Laue, Monika (1996), Zur Problematik einer femininen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst: Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn. Scaneg: München
Lacan, Jaques (1987). Weinheim, Berlin

Lauretris, Teresa (1984), Alice doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema. Bloomington

Levinas, Emmanuel (1991), Totalität und Unendlichkeit. Freiburg

Leonard, Diana/ Lisa Adkins (1996), Zur Rekonstruktion des französischen Feminismus: Verdinglichung, Materialismus und Geschlecht. In Texte zur Kunst, "Sexuelle Politik" Nr. 22

Loreck, Hanne (2006), Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman. München

Loreck, Hanne (2002), De/constructing Fashion/ Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's "Fashion Photographs". In: Fashion Theory, 2/2002: 1-22

Lummerding, Susanne (1994), Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenze einer Subversion von Codes: Wien

Lummerding, Susanne (2006), Agency@? Wien

Menke, Bettina (1994), Verstellt - der Ort der Frau und die Stimme des Textes. In: Nathalie Amstutz/ Martina Kuoni (Hg.), Theorie - Geschlecht - Fiktion. Frankfurt am Main: 185-204

Metraux, Rhoda (1979), Margaret Mead. Sydney

Mulvey, Laura (1989), Visual and Other pleasure. Basingstoke

Mulvey, Laura (1991), A Phantasma of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. In: New Left Review, Nr. 188, July/ August 1991, 136-151

Metzger, Rainer (1996), Kunst in der Postmoderne. Dan Graham, Köln

Mitchell, W.T.J. (2008), Picture Theory. Chicago

Nahon, Claire (2004), The Excess Visibility of an Invisible Sex or the Privileges of the Formless.

In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Nead, Lynda (1992), The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality. London, New York

Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Owens, Craig (1980), The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2. In: October, Nr. 13, Summer 80': 59-80

Owens, Craig (1985), The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. In: Hal Foster (Hg.) Postmodern Culture. London: 57-82

Panowsky, Erwin (1992), Die Perspektive als symbolische Form. In: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hariolf Oberer/ Egon Verheyen (Hg.), Berlin: 99-167

Phillips, Lisa (1987), Cindy Sherman's Cindy Shermans. In: Cindy Sherman 1987: 13-16

Pollock, Griselda (1988), Visions and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art. London/ New York

Posch, Waltraud (1999), Körper machen Leute. Der Kult um die Schönheit. Frankfurt am Main.

Prange, Regine (1995), Das Interieur als Frauenzimmer. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum. In: Kritische Berichte, 3/1995, Jg. 23, 43-70

Prokhoris, Sabine (2004), The Prescribed Sex. In: Oliver, Kelly/ Lisa Walsh (2004), Contemporary French Feminism. New York

Rebentisch, Juliane/ Sabine Grimm (1996), In: Texte zur Kunst, "Sexuelle Politik" Nr. 22

Robinson, Hilary (2006), Reading Art, reading Irigaray. London

Rorty, Richard (1967), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago

Sauer-Polonik, Edith (1999), *Selbst im Bilde*. Heidelberg: Univ. Diss.

Schade, Sigrid (1986), Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung. In: Judith Konrad/ Ursula Konnerz (Hg.), *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*. Tübingen 1986: 229-243

Schade, Sigrid/ Silke Wenk, (1995), Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann/ Hof 1995: 339-407

Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Porquoi la fiction?* Paris

Schjeldahl, Peter (1984), Introduction. *The Oracle of Images*. In: Sherman 1984: 7-11

Schjeldahl, Peter (1996), *Horror Pictures. Verzücktes Schauen: Cindy Sherman und die Horrorfilme*. In: Sherman 1996b: 126-146

Schmuck, Beate (2008), „Was hässlich ist, muss operiert werden!“ – Schönheitshandeln bei prä- und frühadoleszenten Mädchen und Jungen. In: Geiger, Annette (2008), *Der Schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*. Köln, Weimar, Wien.

Schneider, Christine (1995), *Cindy Sherman, History Portraits*. München, Paris, London

Schor, Naomi (1992), Dieser Essentialismus, der keiner ist - Irigaray begreifen. In: Vinken, Barbara (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus*. Frankfurt am Main: 219-246

Sherman, Cindy (2006), *A Cindy Book*. Paris

Sherman, Cindy (1987), *Cindy Sherman. Mit Texten von Els Barents*. München

Sherman, Cindy; Arthur Danto (1991), History Portraits. Cindy Sherman
mit einem Text von Arthur Danto. München

Sherman, Cindy/ Arthur Danto (1990), Cindy Sherman: Untitled Film Stills. München

Sherman, Cindy/ Rosalind Krauss (1993), Cindy Sherman 1975-1993. München

Sherman, Cindy; Wilfried Dickhoff (1995), Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff.
Kiepenheuer und Witsch. Köln

Sherman, Cindy (1996a), Brief an die Autorin ohne Datum (September)

Sherman, Cindy (1996b), Kat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam/ Palazzo de
Velazquez, Parco del Retiro Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid/ Sala de
Exposiciones REKALDE, Bilbao/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1996/1997, mit Texten
von Verena Lueken, Hal Foster, Margrit Brehm und Peter Schjeldahl

Sherman, Cindy; Gunilla Knappe (2000), Cindy Sherman. The Hasselblad Award. Göteborg

Sherman, Cindy; Amada Cruz (2000), Cindy Sherman, retrospektive. London

Sherman, Cindy (2007), A Play of Selves. Ostfildern

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York

Spivak, Gayatri Chakravorty (1997), Displacement and the Discourse of Woman. In: Nancy
Holland (Hg.), 1997, Feminist Interpretations of Jacques Derrida. Pennsylvania

Solomon-Godeau, Abigail (1991), In den Rahmen passend: Kritik und Rollentausch bei Cindy
Sherman. In: Parkett Nr. 29: 112-121

Tabent, Paola (1985), Fertilité naturelle, reproduction forcée.

Tarrant, Shirra (2006), When Sex Became Gender. New York/ London

Vinken, Barbara (1992), Dekonstruktiver Feminismus. Frankfurt am Main

Volkhart, Yvonne (2006) Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst. Bielefeld

Walter, Christine (2002), Positionen inszenierter Photographie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar

Weber, Carola (2006), Körperkult und Inszenierung. Saarbrücken

Weinstein, Matthew (1994), Cindy Sherman (mit einem Interview der Künstlerin). In: Sherman 1994: 54-71

Weissberg, Liliane (1994) (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main

Weissberg, Liliane (1994a), Gedanken zur Weiblichkeit. Eine Einführung. In: Weissberg 1994: 7-33

Wigley, Marc (1992), The Housing of Gender. In: Beatrice Colomina (Hg.), Sexuality and Space. Princeton, New York: 327-389

Williamson, Judith (1983), A Piece of Action: Images of "Woman" in the photography of Cindy Sherman. In: Johanna Burton (2006), Cindy Sherman. London: 39-52

Zednek, Felix (Hrsg.) (1995) Cindy Sherman. München

Zimmermann, Anja (1997), Mythos en abyme. Konstruktion und Dekonstruktion von Mythen in der Rezeption Cindy Shermans. In: Hoffmann-Curtius/ Wenk 1997: 90-99

Internetquellen

- [1] <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,489534,00.html>, 05.09.2009
- [2] http://de.wikipedia.org/wiki/Claude_L%C3%A9vi-Strauss, 10.09.2009
- [3] http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolisches_Kapital, 27.06.2006
- [4] Feminin, maskulin, androgyn: Geschlechter-Maskeraden bei Cindy Sherman
http://www.roentgenradar.ch/trans_cindy_sherman.html, 12.09.2009

Anhang:

[5]

Cindy Sherman im Interview mit Vivian Constantinopolous :

“I've been criticised by feminists in the past for reinforcing negative stereotypes of women just as you describe. It's been suggested to me that I put statements on the wall next to the photos, or captions underneath, to hammer the message to those who can't see the irony. I felt that by exposing these stereotypical characters of mine to much more ambiguity in their surroundings and expressions, I could subtly subvert the "intention" of the "male gaze" (as the camera's view-point has been called in this case). In other words, and perhaps this is only possible in seeing the works as a whole, if the viewer is looking for a titillating peek into woman's privacy, I hoped to put the viewer on the spot and make them feel uncomfortable, perhaps in recognition of their expectations”.' Constantinopolous, S.187.

http://www.roentgenradar.ch/trans_cindy_sherman.html#Anchor-Danto-44806

[6]

Mit der Verkörperung von Frauenfiguren in ihrer Serie Untitled Film Stills (1977-1980) zog Cindy Sherman internationale Aufmerksamkeit auf sich. Der Titel dieser Serie —'Filmstandbilder ohne Titel' — symbolisiert das Kino, “für dessen Schaukästen Reklamephotos hergestellt werden, welche die Schauspieler in Situationen aus dem Film zeigen. Sherman eignete sich dieses Genre der Photographie an und schuf fiktive film stills. Der Titel suggeriert, dass das Film-Standphoto nur eine Momentaufnahme darstellt. Was nach dieser Momentaufnahme geschehen wird, bleibt dem Zuschauer bewusst vorenthalten. Dies heisst, dass sich der Betrachter selber einen narrativen Fortgang der Handlung zurechtlegen kann. Der Ausgang des fiktiven Films bleibt daher offen”.

In einem Interview sprach Sherman tatsächlich auch von einer undefinierten Bezugsperson, die in den Film Stills mit im Spiel sei. Das Geschlecht dieser Bezugsperson bezeichnete sie allerdings nicht weiter.

“Owens betonte, wie von der feministischen und der post-modernen Kritik die Annahme eines universellen Subjekts gleichermassen in Frage gestellt wurde. Seit den siebziger Jahren haben Künstlerinnen wie Barbara Kruger oder Sherrie Levine untersucht, wie innerhalb der Repräsentation Geschlechts-, Klassen- und Rassenunterschiede konstruiert und vervielfältigt wurden. Dieses kritische Infragestellen bildet einen wichtigen Hintergrund für die Arbeiten Cindy Shermans, auch wenn die Photographin wiederholt ihre Distanznahme zu feministischen Theorien betont hat”.

http://www.roentgenradar.ch/trans_cindy_sherman.html

Bildmaterial



14



16



21



21



132



137



157



302

Abstract:

Diese im Post-Feminismus/ -Strukturalismus situierte Arbeit setzt sich mit der gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechterdifferenz innerhalb "westlicher Kultur" auseinander. Anhand der spezifischen Fragestellung, wie die Künstlerin Cindy Sherman Jacques Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz in Photographien visualisiert, wird thematisiert, wie das weibliche Subjekt, verstanden als multiple Identität und diskursives Produkt aus Kultur und Sprache, hergestellt wird. Im Gesamtkontext der Studie wird darauf Bezug genommen wie durch 'Gender Role Play' in Shermans Arbeiten Kategorien destabilisiert werden und wie Gender in dieser Hinsicht im Kontext des aktuellen Marktgeschehens ideologischen Schönheitskonzeptionen unterliegt, welche von der Künstlerin durch visuelle Sprache herausgefordert und gleichsam destabilisiert werden. Diese Fluktuationen betreffen ebenso die mit Gender verbundenen Kategorien wie Klasse und Space, die in Sprache als binäres System eingeschrieben sind.

Folgende dreiteilige transdisziplinäre, kulturwissenschaftlich anthropologische Arbeit beschäftigt sich exemplarisch und analytisch mit dem weiblichen Körper postfeministischer visueller Medienkunst. Sie analysiert ausgewählte Arbeiten der Künstlerin Cindy Sherman in Hinblick auf die Frage, inwiefern sie Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz visuell umsetzt: Derrida sucht nach einer neuen Choreographie sexueller Differenz und versucht einen "anderen" Begriff sowie Modi der Repräsentation von Frau einzubringen. In Shermans postfeministischer visueller Medienkunst lassen sich Parallelen zu Derridas Interpretation der Geschlechterdifferenz finden. Beide versuchen die Signifikanz in ihren Modellen zu verwerfen und mit neuen Choreographien und Dynamiken der Repräsentation zu spielen.

Vorliegende Interpretationen favorisieren eine trans-disziplinäre Herangehensweise an die thematische Beschäftigung mit Shermans Arbeiten. Die Analysen hinterfragen im weiteren Sinn die Neudefinition und Neugestaltung von kulturellen Realitäten, und kulturellen Weisen, Gender zu praktizieren, die einem Prozess der Aneignung kultureller Vielfalt der Expression und Symbolisierung von Bedeutung unterliegen. Die Gestaltung kultureller Realität ist einer ständigen Neuproduktion ausgesetzt, welche in Shermans Werken, durch Formen von Inszenierung, Verkörperung, Wiederaufführung, Redefinition, Teilnahme und Aneignung verdeutlicht wird. Ihr Schaffen ist die performative Interpretation textualer Dimensionen von

Kultur, die aus vielfältigen Perspektiven in ihren Werken ständig neu geschrieben, aufgeführt oder produziert werden. Shermans Arbeit exploriert, wie Differenzen und binäre Hierarchien neu geschrieben werden können, und Wege, mit denen Differenz bisher formuliert worden ist, zu redefinieren, neu zu gestalten und selbst anders oder fremd zu inszenieren (Mörtenböck:6). Sie bringt neue Bedeutungen in das komplexe Verhältnis von Körper, Raum und BetrachterIn und widerspiegelt dabei postanthropologisch-feministische Ansätze um die kulturelle Heterogenität des Begriffs Gender, dessen dynamisches Potential zur Dekonstruktion in ihren Arbeiten deutlich wird.

Ich habe feministische Praxis mittels Fragestellungen aus der Perspektive der Dekonstruktion als Methode und Praxis verbunden. Die Interpretation von Derridas Erklärung der Geschlechterdifferenz stellt sich als (post)feministisches Projekt heraus. Die angesprochenen 'schönheitshandelnden Strategien' bilden die Basis von Shermans 'Subjekte der Indifference', in denen der Körper als neue Ressource eingesetzt wird, um Geschlechtszugehörigkeit in Frage zu stellen. Der Körper ist gleichsam Übersetzungsdynamik kultureller, gesellschaftlicher Bedeutungssysteme indem er, aufgefasst als Produkt einer 'grenz- und diskursdestabilisierenden' Ökonomie, bespielt und gespielt werden kann.

Curriculum Vitae

Johanna Bruckner

Loquaiplatz 9/7

1060 Wien

johanna.bruckner@gmx.at

www.johannabruckner.org

Ausbildung

1991 – 1992 Volksschule Pöggstall, NÖ

1992 – 1993 Rudolph Steiner Schule, Wien Pötzleinsdorf

1993 – 1995 Volksschule Börsegasse, Wien 1010

1995 – 1997 Neuland Privatgymnasium, Wien 1190

1997 – 2001 BRG 18, Schopenhauerstraße

2001 – 2003 BGRG Rahlgasse, Wien 1060

2003 Matura mit Auszeichnung

2003 – 2009 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie,
gewähltes Fach: Kulturwissenschaften;
Universität Wien, in Kombination mit:
Technische Universität Wien (Modul Visuelle Kulturen),
Akademie der Bildenden Künste Wien
Universität für Angewandte Kunst Wien

2006 – 2007 Erasmus Auslandsstudienjahr, Universität Utrecht, Niederlande

2007 Forschungsexkursion, Universität Ulan Bator, Mongolei

2009 Universität der Künste Berlin, Deutschland,
KWA Stipendium

